XT 1172
200150

Nepr. T.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 34
1
1989

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef
ALEXANDRU DOBRE

Redactor-șef adjunct
ION ILIȘIU

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; prof. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; CONSTANTIN COSTEA; ION CUCEU; IORDAN DATCU; GABRIEL GHEORGHE; ION GHINOIU; MARIN MARIAN; ILIE MOISE; I. OPRIȘAN; SPERANȚA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA; BORIS ZDERCIUC

Secretar responsabil de redacție
SABINA ISPAS

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O.Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La „Revue d'ethnographie et de folklore" paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O Box 12-201, telex 10376, prsfi r, 78104, Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
71102 Calea Victoriei nr. 125
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 34 1989 Nr. 1

SUMAR

STUDII

PETRU CARAMAN, „Cîntarea României" de Alecu Russo ca monument poetic modern al autocunoașterii naționale 5
IORDAN DATCU, Petru Caraman despre spiritul critic axat pe tradiția autohtonă 21
ALEXANDRU BOBOC, *Miorița* ca instituire valorică și formă de viață. „Lumea mioritică" în perspectiva filozofiei culturii (III) 25
ADRIAN ȘUȘTEA, Problema *devenirii* în cosmogonia poporană 45

MATERIALE

ION CHELCEA, Considerații etnografice cu privire la bucium, tulnic și trîmbiță 59
SILVIA ZDERCIUC, Ulciorul de nuntă în creația meșterilor de pe Valea Oltețului 67

NOTE ȘI DISCUȚII

MARIAN VASILE, Teorii folclorice românești în ultimele decenii (I) 71
DUMITRU STANCIU, Prezențe românești în paremiologia universală 75

RECENZII

PETRU CARAMAN, *Studii de folclor*. Ediție îngrijită de Viorica Săvulescu. Studiu introductiv și tabel cronologic de Iordan Datcu, București, Editura Minerva. Vol. I, 1987; vol. II, 1988 (Alexandru Dobre) 79
MIHAIL M. ROBEA, *Basme populare românești*, București, Editura Minerva, 1986 (Constantin Negreanu) 83
MEMORIILE SECȚIEI DE ȘTIINȚE FILOLOGICE, LITERATURĂ ȘI ARTE, seria IV, tomul VIII, 1986, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987 (Mihai Coman) 85
ANUARUL DE FOLCLOR, V–VII (1987), Cluj-Napoca (Luminița Tomescu) 86
„PROVERBIUM", vol. I, 1 (1965) — 15 (1970); vol. II, 16 (1971) — 25 (1975), J. Krzyzanowski, M. Kuusi, D. Loukatos, A. Taylor (Editors), Edited by Wolfgang Mieder, Bern—Frankfurt am Main — New York — Paris, Editura Peter Lang, 1987 (Dumitru Stanciu) 89

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 1, p. 1–100, București, 1989

VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Programul manifestărilor științifice ce vor fi organizate de Comisia de folclor a Academiei R. S. România în anul 1989 93
Sesiunea de folclor din comuna Oltina, jud. Constanța (Stancu Ilin) 93
Al III-lea Simpozion Național de Paremiologie (Dumitru Găman) 94
Sesiunea de comunicări științifice cu tema „Folclorul și etnografia — argument al permanenței istorice a poporului român” (Marin Marian) 97
Sesiunea anuală de comunicări „Contribuții sibiene la dezvoltarea etnologiei românești” (Ilie Moise) 98

BREVIAR 23, 44, 58, 66, 70, 78, 91, 99

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 34 1989 Nº 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

PETRU CARAMAN, « Hymne à la Roumanie » par Alecu Russo, monument poétique moderne de la connaissance de soi nationale 5

IORDAN DATCU, Petru Caraman sur l'esprit critique ayant comme fondement la tradition autochtone 21

ALEXANDRU BOBOC, *Mioritza* en tant qu'institution de valeur et forme de vie. « L'univers mioritique » dans la perspective de la philosophie de la culture (III) 25

ADRIAN ȘUȘTEA, Le problème du *devenir* dans la cosmogonie populaire . . 45

MATÉRIAUX

ION CHELCEA, Considérations ethnographiques concernant les *bucium*, *tulnic* et *trîmbiță* 59

SILVIA ZDERCIUC, La cruche de noce dans la création des maîtres potiers provenant de la Vallée de l'Olteț 67

NOTES ET DISCUSSIONS

MARIAN VASILE, Théories folkloriques roumaines ces dernières décennies (I) 71

DUMITRU STANCIU, Présences roumaines dans la parémiologie universelle . . 75

COMPTES RENDUS

PETRU CARAMAN, *Studii de folclor*. Ediție îngrijită de Viorica Săvulescu. Studiu introductiv și tabel cronologic de Iordan Datcu, București, Editura Minerva. Vol. I, 1987; vol. II, 1988 (Alexandru Dobre) 79

MIHAIL M. ROBEA, *Basme populare românești*, București, Editura Minerva, 1986 (Constantin Negreanu) 83

MEMORIILE SECȚIEI DE ȘTIINȚE FILOLOGICE, LITERATURĂ ȘI ARTE, seria IV, tomul VIII, 1986, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987 (Mihai Coman) 85

ANUARUL DE FOLCLOR, V–VII (1987), Cluj-Napoca (Luminița Tomescu) . 86

„PROVERBIUM", vol. I, 1 (1965) – 15 (1970) ; vol. II, 16(1971) – 25 (1975), J. Krzyzanowski, M. Kuusi, D. Loukatos, A. Taylor (Editors), Edited by Wolfgang Mieder, Bern–Frankfurt am Main – New York – Paris, Editura Peter Lang, 1987 (Dumitru Stanciu) 89

Rev. ethn. folk., tome 34, nº 1, p. 1–100, Bucarest, 1989

VIE SCIENTIFIQUE

Le programme des manifestations scientifiques qui seront organisées par la Commission de folklore de l'Académie de la R. S. de Roumanie durant l'année 1989 93
La session de folklore d'Oltina, région de Constantza (Stancu Ilin) 93
Le troisième symposium national de parémiologie (Dumitru Găman) 94
La session publique de communications « Le folklore et l'ethnographie — arguments à l'appui de la permanence historique du peuple roumain » (Marin Marian) 97
La session annuelle de communications « Contributions des chercheurs de Sibiu au développement de l'ethnologie roumaine » (Ilie Moise). 98

BRÉVIAIRE. 23, 44, 58, 66, 70, 78, 91, 99

„CÎNTAREA ROMÂNIEI” DE ALECU RUSSO CA MONUMENT POETIC MODERN AL AUTOCUNOAȘTERII NAȚIONALE

PETRU CARAMAN

Precum era și natural, cu cît înaintăm mai mult de-a lungul epocii moderne către momentul contemporan, conștiința de sine a poporului român ia aspecte din ce în ce mai proeminente. Școala, cu cultura ei livrescă sistematic organizată, pe de o parte, iar pe de alta, diferitele arte culte au contribuit într-o foarte largă măsură la aceasta, făcînd să fie tot mai puternic simțită comuniunea sufletească a întregului ethnos. Din literatura română modernă, opera cea mai reprezentativă — pe plan pur liric — pentru autocunoașterea noastră, în sens larg etnic, este desigur poemul lui Alecu Russo, *Cîntarea României* [1], care a văzut lumina tiparului chiar la mijlocul secolului al XIX-lea, în anul 1850, adică în plină perioadă de luptă a românilor pentru coeziunea națională și pentru constituirea lor într-un stat cu adevărat liber. Apariția ei providențială oglindește admirabil frămîntările sufletului colectiv românesc, cu entuziasmul și aspirațiile lui din acel decisiv moment istoric. Încarnație superioară a unui patos răscolitor, *Cîntarea României* este în primul rînd un imn de preamărire închinat patriei. Într-însa aflăm revărsarea lirică în chip de impetuos șuvoi al nobilei pasiuni care se cheamă iubirea de țară. Astfel, privind variatele aspecte ale acestei opere, în asamblul lor, ea ne apare ca expresia patriotismului celui mai fervent, devenit adevărat cult, din partea a tot ce e suflare românească, pentru România. Ea este cîntarea de adorație, aproape religioasă, a patriei, pe care poetul o descopere conaționalilor lui, făcîndu-le-o cunoscută în toată splendoarea sa fără seamăn între celelalte țări ale lumii și nu mai puțin ca pe un izvor nesecat de bogății. Iată cum elogiază poetul frumusețea României într-unul din tablourile poemului său : „Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate de coastele dealurilor, limpede și senin ceriul tău. Munții se-nalță trufași în văzduh ; rîurile ca brîie pestrițe ocolesc cîmpurile ; nopțile tale încîntă auzul, zioa farmecă văzutul . . .”[2]

Iată acum un alt verset, în care elogiul frumuseții se-mbină armonic cu cel al bogăției : „Care e mai mîndră decît tine între toate țările semănate

---

[1] În cele ce urmează, ori de cîte ori ne vom raporta în mod concret la poemul acesta, nu vom avea niciodată în vedere versiunea Bălcescu de la 1850, care e traducerea acestuia după textul redactat în limba franceză de Alecu Russo, ci vom face toate citațiile noastre numai din *Cîntarea României* după versiunea Russo, cea tipărită la 1855 în revista „România literară” a lui Alecsandri. Aceasta singură poate fi considerată ediție definitivă.

[2] Cf. *Cîntarea României*, versetul 4. De aici încolo vom folosi prescurtarea *C.R.*, iar pentru verset, v.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 1, p. 5–23, București, 1989

de Domnul pre pămînt? Care alta se-mpodobește în zilele de vară cu flori mai frumoase, cu grîne mai bogate?"[3]

În alt verset, poetul scoate-n relief belșugul țării, stăruind în mod special asupra lui, fără însă a neglija și frumusețea ei, căci înseși avuțiile — fie că-s turme de vite, fie că-s livezi sau ogoare — contribuiesc ele înșile la înfrumusețarea României: „Pe cîmpiile Tenechiei, răsărit-au florile? Nu au răsărit florile, sînt turmele multe și frumoase ce pasc văile tale: soarele înrodește brazda; mîna Domnului te-au bucurat cu bunuri felurite, cu pomète și cu flori, cu avuție și cu frumusețe..."[4]

Iar într-un alt verset, poetul asociază la preamărirea patriei și natura ei minunată, evocînd apele care-o scaldă în frunte cu maiestuoasa Dunăre și care, cu glasuri unite, într-o grandioasă orhestrație, dirijată de o baghetă nevăzută, îi cîntă imn de slavă: „*Dunărea bătrînă*... îți aduce avuții din ținuturile de unde soarele răsare și de unde soarele apune... ...*rîurile cele frumoase și spumegoase, pîraiele cele răpezi și sălbatice cîntă neîncetat lauda ta... O, țară falnică*......"[5]

Nu se putea o mai fericită îmbinare a tabloului de optică panoramică, în impresionante proporții, cu imaginea acustică a cîntecului apelor României.

Prin contrast însă cu frumusețea plină de farmec a patriei și cu bogățiile sale, apare de la verset la verset, mai ales în finalul lor, ca un laitmotiv plin de efect, tristețea ei: „...Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară?..."[6] sau: „... Pentru ce gemi și țipi țară bogată?"[7] sau: „... Pentru ce fața ți-e îmbrobodită?"[8] sau: „...Pentru ce curg lacrămile tale?"[9] sau: „Pentru ce tresari? ..."[10] sau încă: „Pentru ce stai înmărmurită, o, țară română? ..."[11]

Poetul ne sugerează astfel suferințele de veacuri ale patriei, martiriul ei, înfățișîndu-ne-o sub chipul unei mame îndoliate, cu ochii în lacrimi, care așteaptă mîntuirea de la fiii ei, prin dragostea și bărbăția lor, prin devotamentul desăvîrșit împins pînă la jertfa supremă. Așa zugrăvește Alecu Russo patria. Sub asemenea aspecte le-o descopere el românilor: prin peisajul ei încîntător, ca și prin uimitoarele-i bogății, dar nu mai puțin și prin zăbranicul întunecat al pătimirilor seculare, care-i îndoliază chipul. Pe de altă parte, poetul dezvăluie compatrioților săi, în egală măsură, și sufletul poporului român, sufletul cel mare al întregii familii etnice, în care e contopit sufletul fiecăruia din ei. Li-l dezvăluie din dorința de a-i determina să-și prețuiască și să-și iubească mai mult neamul lor, cunoscîndu-i îndeaproape suferințele și virtuțile, iar uneori de asemenea ezitările și slăbiciunile... În acest scop, poetul nu se raportă numai la contemporani, ci coboară pe scara vremii înapoi pînă departe, foarte departe: pînă la zămislirea noastră ca popor, cînd au pătruns legiunile lui Traian în Dacia. În adevăr, poemul lui Russo,

[3] *C.R.*, v. 3.

[4] *C.R.*, v. 5.

[5] Cf. v. 6 din *C.R.*

[6] Cf. *C.R.*, v. 4.

[7] *C.R.*, v. 5.

[8] *C.R.*, v. 6.

[9] *C.R.*, v. 7.

[10] *C.R.*, v. 8.

[11] *C.R.*, v. 40.

în ciuda lirismului său atît de puternic și de penetrant, are fundal istori, dat fiind că — sub forma a o serie de tablouri învăluite în alegorie — el întinde punți peste veacuri și stabilește comuniunea spirituală dintre noi și strămoși. Citind-o, trăiești trecutul alături de prezent și presimți viitorul! Dacă evocările peisajului patriei și a bogățiilor ei ne atrag atenția asupra României, făcîndu-ne s-o cunoaștem mai bine, să-i îndrăgim frumusețea și să-i apreciem belșugul, evocările trecutului de necurmate și crîncene lupte ale înaintașilor noștri ne fac solidari cu ei pînă la identificarea totală, contagiindu-ne de același elan eroic, de aceeași neînfricată bărbăție în apărarea sacrei moșteniri părintești păstrată pentru noi cu atîtea jertfe.

Astfel, poemul lui Alecu Russo nu se limitează numai să stăruie cu pasiune asupra autocunoașterii etnice, pe ambele laturi — ca popor și ca țară — ci, sprijinindu-se pe amîndouă aceste premise capitale, merge și mai departe : el îi incită pe români la acțiune, în intenția de a declanșa cît mai neîntîrziat cursul evenimentelor, care să ducă la atingerea idealului trasat de cele două premise. În adevăr, *Cîntarea României* e străbătută de suflul revoluționar de la un capăt la altul. Ea este strigătul de alarmă adresat poporului, pe care-l cheamă la arme, la lupta pentru descătușare. Și cu drept cuvînt : cum ar mai putea răbda jugul strein un popor cu strămoși așa de iluștri și de viteji, avînd o țară așa de mîndră și de bogată, adevărat rai pămîntesc??

Iată de ce, în desfășurarea emoționantei *Cîntări*, s-aud periodic zăngănit de arme, clinchet de săbii, șuierul săgeților brăzdînd văzduhul, vaierele celor ce cad în învălmășeala bătăliilor... Semnalul de alarmă dat românilor și îndemnul lor la luptă sună în diferite chipuri : — „Ascute-ți sabia ca fulgerul și încoardă-ți arcul, o, țara mea! dușmanul se gătește..."[12] sau : — „Cinge-ți coapsa, țară română... și-ți întărește inima!..."[13]

Poetul îi vestește pe români c-a sosit ceasul marilor răfuieli și că nu mai pot întîrzia. Totodată, el le pune-n față exemplul altor popoare împilate, care stau gata să sfarme lanțurile : — „Privește la miazăzi, la miazănoapte, popoarele își rîdică capul..."[14] sau : — „Cinge-ți coapsa ta!. Zioa dreptății se apropie... Toate popoarele s-au mișcat... căci furtuna mîntuirei au început..."[15] Într-unul din versetele finale, poetul face aluzie la marea revoluție a Franței, cea dintîi țară care a cutezat să se ridice împotriva nedreptelor orînduiri, reușind să le răstoarne și a cărei pildă a trezit lumea la o nouă viață : „...Blestemul înfricoșat s-au auzit despre Apus... și *toate popoarele s-au deșteptat*"[16].

Demnă de relevat este ideea deșteptării, pe care o-ntîlnim de mai multe ori, în diferite versete ale poemului și în special în acele apostrofe unde poetul îndeamnă poporul român la revoltă : „...Lumea veche se prăvălește și pe a ei dărîmături slobozenia se înalță... *Deșteaptă-te!*"[17]

---

[12] *C.R.*, v. 31.
[13] *C.R.*, v. 65.
[14] *C.R.*, v. 9.
[15] *C.R.*, v. 62
[16] *C.R.*, v. 64.
[17] *C.R.*, v. 9.

sau : — „*Deșteaptă-te, pămînt român!* biruiește-ți durerea, *e vremea să ieși din amorțire...*”[18]

Motivul deșteptării din amorțire sau din somn la o viață nouă, liberă, este la Russo un ecou al celebrelor poezii — cu caracterul de manifest revoluționar fiecare din ele — apărute cu doi ani mai înainte, chiar în 1848, și anume al poeziei lui Alecsandri *Deșteptarea României* (intitulată inițial *Către români*), precum și al poeziei *Un răsunet* de Andrei Mureșanu. Cel ce are prioritatea este Alecsandri ; el a scăpărat ideea :

— Voi ce stați în adormire, voi ce stați în nemișcare,
N-auziți prin somnul vostru acel glas triumfător,
Ce se-nalță pîn'la ceruri din a lumei deșteptare,
Ca o lungă salutare
Cătr-un falnic viitor?...
Iată! lumea se deșteaptă din adînca-i letargie!
Ea pășește cu pas mare cătr-un țel de mult dorit.
Ah! treziți-vă ca dînsa, frații mei de Românie!
Sculați toți cu bărbăție,
Ziua vieței a sosit!...
— Sculați, frați de-același nume, iată timpul de frăție!
Peste Molna, peste Milcov, peste Prut, peste Carpați,
Aruncați brațele voastre...[19]

Andrei Mureșanu, reluînd motivul acesta, îl transpune în versuri și mai înflăcărate, care au fost chemarea la arme în anul revoluției și care, apoi — pe aria tumultuoasă a lui Anton Pann — au devenit imnul național al românilor de pretutindeni :

— „Deșteaptă-te, române, din somnul cel de moarte,
În care te-adînciră barbarii de tirani!
Acum ori niciodată, croiește-ți altă soarte,
La care să se-nchine și cruzii tăi dușmani!...”[20]

Semnalăm cu acest prilej și faptul deosebit de interesant și întrucîtva bizar în același timp prin aspectul său paradoxal, că Russo — care, pe terenul limbii române, a arătat atîta rezervă și spirit critic față de exagerările curentului latinist, opunîndu-li-se cu hotărîre —, pe terenul istoric, nu-și poate stăpîni orgoliul în ce privește nobila origine a națiunii române. Astfel, cînd își apostrofează compatrioții să se deștepte din amorțire, spre a-și cuceri libertatea cu sabia, el îi califică drept „*seminție a domnitorilor lumei!*”[21]

Această invocație e în spiritul tradiției trasată de învățații Transilvaniei. Parc-auzim glasul învăpăiat al lui Mureșanu :

„...Acum ori niciodată, să dăm dovezi în lume
Că-n aste vini mai curge un sînge de roman
Și că-n a noastre piepturi păstrăm cu fală-un nume
Triumfători în lupte, *un nume de Traian!...*”[22]

---

[18] *C.R.*, v. 55, 62.
[19] *C.R.* Cf. V. Alecsandri, *Opere*, I, ed. G. C. Nicolescu, 1965, p. 405 și urm.
[20] Cf. Andrei Mureșanu, *Poezii*, ed. D. Păcurariu, 1963, p. 38 și urm.
[21] *C.R.*, v. 55, 62.
[22] A. Mureșanu, *op. cit.*, p. 38.

Nu-i deloc exclus ca Russo să fi primit sugestia direct din aceste versuri ale *Răsunetului*, care erau prezente pe atunci în conştiinţa oricăruia dintre intelectualii români animaţi de duhul răzvrătirii împotriva vechilor, nedreptelor aşezări politice.

Dar pentru Alecu Russo vitejii înaintaşi din cari se trage poporul român nu au murit de tot... El îi spune acestuia că strămoşii săi — fără ca el s-o bănuiască măcar — îşi au aţintite privirile asupra lui şi-i dau chiar îndrumări de dincolo de hotarele lumii acesteia : „...Aştepţi oare spre a învie, ca strămoşii să se scoale din morminte ?... Într-adevăr, într-adevăr, ei s-au sculat şi tu nu i-ai văzut... Ei au grăit şi tu nu i-ai auzit... Cinge-ţi coapsa ta !..."[23]

Din cele mai sus expuse reiese clar că, prin conţinutul ei, *Cîntarea României* este un viguros şi emoţionant glas al conştiinţei naţionale, adică al cunoaşterii de sine ca popor, ceea ce-i tot una. Menirea ei era de a pune-n mişcare tot ce-i suflet românesc, de a trezi conştiinţele tuturora, unindu-i pe românii din cuprinsul întregii Dacii în acelaşi crez, în acelaşi ideal. Şi o întîmplare fericită a făcut ca acest glas să fie al unui scriitor tot aşa de talentat, pe cît de ardent şi de luminat era patriotismul său. În plus, al unui scriitor care trăise ani îndelungaţi în cercuri de cultură franceză, îmbibate de idei profund liberale : mai întîi în anii copilăriei şi ai adolescenţei, în Elveţia, unde-şi făcuse educaţia timp de aproape şapte ani, iar mai tîrziu, îndată după memorabilul an 1848, la Paris, în atmosfera electrizată de spiritul revoluţionar. Aşa se explică în parte că Alecu Russo a reuşit să dea, în poemul său, o expresie atît de elocventă înaltului ideal panromânesc şi sentimentelor ce-l însufleţeau. Ca un adevărat *vates* din vremi antice, poetul vorbeşte cu glas de prooroc. Cuvîntul lui are rezonanţe fatidice. Versetele *Cîntării* sale — cu lapidaritatea lor şi cu atmosfera de mister în care sînt învăluite — ne apar ca nişte oracole autentice. Ascultate — căci ele trebuiesc auzite, iar nu citite cu ochii — parc-auzim însăşi vocea plină de tainice înţelesuri a Pythiei...Profeţind, poetul oficiază ca un mare preot în altarul patriei. Iubirea de ţară şi de neam, în graiul lui, devine religie ! Invocarea frecventă a divinităţii în sprijinul idealurilor poporului român şi unele expresii sau imagini cu iz de evanghelie întăresc această impresie : „Domnul Dumnezeul părinţilor noştri înduratu-s-au de lacrămile tale, norod nemîngîiet...?"[24] sau : „...mîna Domnului te-au bucurat cu bunuri felurite..."[25] sau : „...dar piepturile goale stau împotrivă...... inimele slăbesc... ţara slobodă au pierit !...Staţi...izbînda-i în mîna Domnului..."[26] sau : „Se zice în carte că Domnul pre cei fără de lege, cînd voieşte a-i prăpădi, îi orbeşte şi le insuflă cugete nebune..."[27] sau : „...Mare ţ-au fost fala... dar amară îţi este răstignirea... Doamne, depărtează paharul..."[28] sau încă : „...Voi, cei ce aţi călcat dreptatea, grăbiți a intra în calea Domnului, căci va sosi zioa izbîndirei, zioa cînd vrabia se va lupta cu uliul și-l va birui . . .și într-adevăr zic vouă, acea zi s-au apropiat"[29].

---

[23] *C.R.*, v. 62.

[24] *C.R.*, v. 1, 52.

[25] *C.R.*, v. 5.

[26] *C.R.*, v. 13.

[27] *C.R.*, v. 26.

[28] *C.R.*, v. 27.

Dar o serie de pasaje ale *Cîntării* sună sumbru, impresionînd adînc prin imagini de groază și prin prevestiri spăimîntătoare ca profețiile din *Apocalips*: „Furtuna mîntuirei strașnică are să fie . . . . Deșteptați-vă . . . că vine groaza . . . n-ați auzit prin somn țipetele și vaietele megieșilor ? . . .blăstemele văduvelor sărace . . . ? Cei ce prin siluire fac nelegiuiri, prin siluire pier . . . și sabia Domnului e în mîna norodului . . . . și nu cruță pe nimine, de la sugătoriu pînă la cel desăvîrșit bătrîn. Și sîngele curge ca un izvor, căci sîngele îmbată mintea ca spiritul și ca vinul . . . Și în acea zi se vor auzi mai multe vaiete de cum s-au auzit de cînd lumea . . . și sîngele vărsat va cădea peste capul celor ce fac strîmbătate . . ." [30] Parcă ne-am afla la înfricoșata judecată, în acea neîndurătoare *dies irae*. Dar iată încă un tablou de același aspect înfiorător, apocaliptic, evocînd invaziile barbare asupra pămîntului dacic : „Vîntul de la miazănoapte bate cu furie . . . Ceriul se întunecă . . . Pămîntul se cutremură . . . În patru unghiuri ale lumii se văd înălțîndu-se stilpi de flacără învăluită în nouri de fum . . . Se aud armasarii nechezînd, turmele mugind, sgomote de cară . . . . Pare că zioa d-apoi a lumei ar fi sosit . . . scrîșniri de dinți, gemete și țipete de moarte se mai aude . . . Noroadele dau năvală peste noroade și oameni peste oameni . . .pustiirea pășește înainte și în urma lor . . . Dreptatea stă în jaf . . .legea în sabie, noaptea cu beznele sale au cotropit omenirea . . . Sîngele curge pîraie . . .focul mistuiește ce scapă din sabie . . . și moartea săceră pămîntul . . . întunericimea se îndeasă și mai mult . . . Urgia Domnului . . .Dreptatea dumnezeiască trece pe pămînt pustiind ! . . ." [31]

Iată și un alt tablou, nu mai puțin înfricoșător, în care la fel imaginile vizuale și auditive, tactile și cinetice se-ntrețes armonic — cu predominanța elementului acustic — într-o adevărată simfonie a groazei : „Vîjie crivățul . . . se clatină pămîntul ! răsun buciumele . . . Oamenii se izbesc cu oameni . . .zalele cu fierul . . .piepturile cu oțelul . . .vitejii cad morți în țărînă . . . sîngele desfundă pămîntul . . .leșuri plutesc pe rîuri . . .pîrjolul se învîrtește în toate părțile. Strigările luptătorilor și clăncăirea paloșelor, încruceșîndu-se, resun cu huet . . ." [32]

Însuși finalul poemului are rezonanțe apocaliptice de înaltă și subtilă poezie : „. . .Miazănoapte și Miazăzi, Apusul și Răsăritul, lumina și întunericul, cugetul disbrăcător și dreptatea s-au luat la luptă. . Urlă vijelia de pe urmă . . . Duhul Domnului trece pre pămînt ! . . ."[33]

Astfel, acest pasaj, care încheie *Cîntarea Romîniei*, ne apare ca o încununare a atmosferei de cutremurător mister și de sacral, atît de caracteristică poemului.

Dar *Cîntarea Romîniei*, prin structura ei poetică, ni se înfățișează în mod consecvent și ca un cîntec de vrajă în sensul propriu al termenului, vrem să spunem ca o adevărată incantație ! Căci poetul se slujește de unele procedee specifice formulelor magice. Amintim din cele mai tipice figuri de stil, de care face el uz frecvent și care au puternice efecte sugestive asupra lectorului: *repetiția* și *apostrofa*. Prima, care apare foarte adesea și sub forma enumerării, pune mereu în lumină o anumită idee centrală, făcîndu-ne s-o avem continuu prezentă în minte. A doua, care amintește de exorcizările descîntecelor, ne menține permanent într-o încordare, dramatică prin excelență, dîndu-ne impresia că trăim aievea ceea ce citim. De foarte multe ori, apostrofa ia în acest poem forma interogației sau a exclamației, accentuîndu-și astfel vivacitatea prin variate nuanțări. De altfel, deseori, ea apare îngemănată cu repetiția. Desigur, dramatismul — realizat în special cu ajutorul apostrofei — este tot ce-i mai caracteristic în forma de expresie a poemului. Asistăm tot timpul la un dialog deosebit de viu, însă fără replică, creat pe această cale. Apostrofa este așadar figura atotstăpînitoare, care ne-ntîmpină de la un capăt la altul al *Cîntării*. Aproape fiecare verset e o invocare directă a patriei. Poetul, personificînd-o, vorbește mereu cu ea; îi pune întrebări, o căinează, o mîngîie, o îmbărbătează sau îi povestește: — „Care e mai mîndră decît tine între toate țările semănate de Domnul pre pămînt?...” [34] sau: — „Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile...” [35] sau: — „Nu ești frumoasă, nu ești înavuțită?... N-ai ficiori mulți care te iubesc?... Pentru ce curg lacrămile tale?...” [36] sau: — „Cum au slăbit pieptul tău de oțel... Mîna ta cea tare cade de oboseală...” [37] sau: — „Tu ești ca corabia fără cîrmă, bătută de furtună...[38].

---

[29] *C.R.*, v. 17.
[30] *C.R.*, v. 19.
[31] *C.R.*, v. 22.
[32] *C.R.*, v. 37.
[33] *C.R*, v. 65.

Cînd nu se adresează direct patriei, poetul vorbește cu fiii ori cu fiicele ei: — „Jalnic e cînticul tău, romancă copiliță!... Logodnicul cins-au paloșul strămoșesc? Cîntă-ți cînticul...”[39] Iar alteori poetul adresează cuvîntul său vreunui element personificat din peisajul natural al patriei: — „Pentru ce salți, Dunăre bătrînă?...Un biruitor îndrăzneț venit-au oare.....? apele tale se umflă, sar în sus și vîjie îngrozite...”[40]

Dar în ce privește stilul *Cîntării* lui Alecu Russo și, într-o apreciabilă măsură, conținutul însuși, mai e nevoie să relevăm o calitate de primă importanță, care convine desigur cel mai mult unei opere așa de reprezentative sub aspectul autocunoașterii naționale. Este implicația de cuvinte și expresii neaoș populare în limba poemului sau chiar utilizarea de motive folclorice din cîntecele poporului. Ne vom opri numai asupra acestora din urmă, pentru a relata că versetul 5 nu e decît o parafrazare în proză a primelor versuri dintr-o baladă populară — din ciclul celor ciobănești — cunoscută în popor sub numele de *Cîntecul Dolcăi* sau *Cîntecul baciului Costea* sau, simplu, *A Costii baciului*: „Pe cîmpul Tinechiei, / Pe zarele cîmpiei, / Răsărit-au florile, / O dată cu zorile? / — N-au răsărit florile, / Și-au scos Costea oile, / De-au așezat stînele / Pe toate movilele...”[41]

---

[34] *C.R.*, v. 3.

[35] *C.R.*, v. 4.

[36] *C.R.*, v. 7.

[37] *C.R.*, v. 12.

[38] *C.R.*, v. 48.

[39] *C.R.*, v. 49.

[40] *C.R.*, v. 33.

[41] V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, ed. G. Giuglea, p. 101, nr. XXI.

Precum se vede, în baladă, citatele versuri au rolul de-a arăta, în chip metaforic, numărul mare de oi ale baciului Costea, eroul cîntecului bătrînesc: erau așa de multe, și, în același timp, tot așa de frumoase, firește, ca și florile cîmpului! În *Cîntarea României*, Alecu Russo urmărește același scop, numai că lărgindu-i enorm proporțiile, întrucît el raportează imaginea metaforei la turmele țării întregi, pentru a scoate-n vileag bogăția ei în vite: „Pe cîmpiile Tenechiei, răsărit-au florile? Nu au răsărit florile, sînt turmele multe și frumoase ce pasc văile tale..."[42]

De un efect nespus de puternic și de tulburător, în ce privește răsunetul cîntecului popular în *Cîntarea României*, este versetul 50, care începe și sfîrșește cu invocația doinei: „Doina și iar doina!...cînticul meu e versul de moarte a poporului la șăzetoarea priveghiului..."[43] Sau, în final: „...Doina și iar doina!...Sîntem pribegi în coliba părintească și străini în pămîntul răscumpărat cu sîngele nostru..."[44]

Acest cîntec de jale — simbol al suferinței românești sublimată în artă — este tot ce are mai caracteristic nu numai lirica noastră populară, ci întreaga creație folclorică poetico-muzicală a românilor. Se poate afirma că doina ne definește în chipul cel mai desăvîrșit și mai fidel pe plan etnopsihic. Că un strein, care ar vrea să cunoască sufletul românesc, nicăieri nu-i poate afla specificul său așa de bine cristalizat, așa de fin nuanțat și cu aderențe atît de profunde în trecutul îndepărtat, ca în acest cîntec. Iată de ce poetul — invocînd doina, pe care ne-o înfățișează nu numai ca glasul tristeții, dar totodată și drept glasul de protest al românimii de pretutindeni — a izbutit să ne dea aici una din cele mai frumoase și mai impresionante pagini din poemul său. Versetul doinei — cu tabloul atît de plastic și atît de evocativ al pătimirilor poporului român, redus la o viață de paria de către împilatorii săi — este o privire critică penetrantă, care răzbate pînă-n adîncurile răului social și politic, dezvăluindu-l în toată hidoasa lui goliciune. Prin aceasta, versetul în chestiune ne ilustrează încă un aspect — și anume, unul de importanță capitală prin caracterul său vital atît de decisiv — în gama cunoașterii de sine ca popor. Spre a arunca lumină asupra strigătoarelor nedreptăți sociale, ale căror victime erau marile mase ale națiunii, Alecu Russo face apel la un anumit gen de doină, ușor identificabil, după versul pe care-l citează: „Birul îi greu, podvoada e grea!..."[45] Recunoaștem în el versul inițial al unei doine haiducești de largă circulație, pe cît de frumoasă, pe atît de teribilă în hotărîrea de răzvrătire a eroului, care se transformă subit din plugar în haiduc: „Biru-i greu, podveada-i grea, / Sărăcuț de maica mea!... / De frica zapciului / Și de groaza birului Uitai drumul satului / Și coarnele plugului: / Luai drumul cringului / Și poteca codrului, / Și flinta haiducului; / Că decît în calicie, / Mai bine în haiducie, / Ce-o vrea Dumnezeu să fie!"[46]

Într-o altă variantă, țăranul român își deplînge munca lui irosită toată zadarnic în slujba nemilostivului ciocoi, fără nici un folos pentru sine și pentru ai săi, ceea ce-i face viața cumplit de amară: „Birul greu, podveada grea, / Vai de munculița mea! / Unde merg și orice fac, / Eu de ciocoi nu mai scap! / Pelin beau, pelin mănînc, / Cu pelin seara mă culc: / De amar și de pelin, / Al meu suflet este plin!"[47]

---

[42] *C.R.*, v. 5.

[43] *C.R.*, v. 50.

[44] *Ibidem.*

[45] *C.R.*, v. 50.

[46] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, 1885, p. 290. (Din Valea Lungă, j. Dîmbovița.)

Pelinul, simbol al amărăciunii ca stare sufletească — atît de adecvat aici — revine insistent în cîntec, creînd o atmosferă de jale profundă. Varianta cunoscută de Russo provenea desigur din Moldova istorică, pe cînd cele citate de noi au fost culese din Muntenia, de unde se vede cît de răspîndită era această doină în lumea românească. Pentru ilustrarea marilor nedreptăți sociale, nu se putea deci o mai fericită alegere decît cîntecul care dezvăluia cauza cauzelor. Dar în genere, doina de haiducie, în folclorul nostru, este expresia cea mai tipică a revoltei poporului împotriva orînduirilor sociale injuste. Haiducii — plecați toți din rîndurile țărănimii — apar ca niște răzbunători ai mulțimilor oprimate. Așa-i simțea poporul și tot așa-i privea și A. Russo[48]. El arată o deosebită simpatie pentru haiducie, în a cărei cutezătoare acțiune întrezărește în germen marea răscoală de mîine, menită să răstoarne definitiv nedreptățile seculare.

În fine, în *Cîntarea României,* mai întîlnim și o mențiune generală a cîntecului nostru popular, pus în gura unei fete cu păr bălai. E cunoscută marea contribuție a fetelor — pe tot cuprinsul României — la răspîndirea cîntecelor în popor, și anume a celor lirice, în special de dragoste. Poetul pomenește de asemenea „frunza verde" și „floarea", ca simboluri din cele mai caracteristice ale creațiilor liricii noastre populare. Se știe că, între toate popoarele lumii, singure cîntecele românilor încep aproape totdeauna cu „frunză verde", iar uneori cu invocația vreunei flori. De aceea, e atît de sugestivă apostrofa inițială din versetul 57, prin care poetul o-ndeamnă la cîntec pe o copilă: — „Aurică, copiliță, cîntă *frunză verde*, cîntă *floarea cîmpului*, cîntă *floarea muntelui*, cîntă nădejdea..."

Un aspect de o rară frumusețe etică a patriotismului sugerat de *Cîntarea României* își capătă expresie în versetul 35: „Dacă dușmanul nostru va cere legăminte rușinoase de la voi, atunci mai bine muriți prin sabia lui, decît să fiți privitori împilării și ticăloșiei țării voastre..." Acest verset formulează lapidar însuși principiul fundamental al demnității noastre naționale. Locul central, unde a fost situat în construcția poemului, e un indiciu clar despre rolul deosebit de important pe care i-l atribuie autorul. Pe de altă parte, aceasta reiese și din faptul că el l-a pus de asemenea să figureze ca moto în fruntea poemului. Iar ca să-i confere o și mai mare autoritate, îl prezintă ca pe-un extras dintr-o pretinsă „Hronică moldovenească"! Ideea principală din această impresionantă formulă, exprimată exhortativ, mai apare într-un ton tot așa de categoric — deși sub un aspect deosebit — și în versetul următor, în finalul lui: „...Și mumele ziceau la ficiorii lor: Cel ce fuge dinaintea dușmanului este mișel... și mișeii nu sînt de sîngele nostru... Duceți-vă de muriți mai bine slobozi, decît să trăiți în robie și ocară!"[49] Alecu Russo folosește aici un motiv foarte caracteristic pentru etnopsihicul românesc, de aceea citatele pasaje și au un puternic efect asupra cititorilor. De altfel, în această privință, el nu este decît un continuator — sub o altă formă — a lui Andrei Mureșanu, care spusese în finalul imnului său, ca o încoronare a iubirii de țară, din partea celor ce se arată gata a jertfi totul pentru ea și pentru libertate :

---

[47] *Ibidem* (după I. Heliade Rădulescu, fără indicația locului).

[48] Ceea ce se vede, de altfel, și în alte scrieri ale sale.

[49] *C.R.*, v. 36.

„.... Murim mai bine-n luptă, cu glorie deplină,
Decît să fim sclavi iarăși în vechiul nost'pămînt!"[50]

Dar forma a doua sub care e redat motivul, în *Cîntarea României* — cu mamele eroice, cărora li se atribuie în aspre vremi de cumpănă curaj și bărbăție pînă la intransigență față de propriii lor fii, punînd soarta țării cu mult mai presus de soarta acestora — cunoaște o veche tradiție în sfera cultă românească și, după cît se pare, chiar la popor, în creația folclorică. În adevăr, motivul acesta — intrat în legendă — este raportat nu la oricare dintre vitejii neamului, ci la Ștefan cel Mare însuși și la Oltea Doamna, mama lui ! Locul cel mai vechi unde ne este atestat, e *Istoria Imperiului otoman* a lui Dimitrie Cantemir. Acesta povestește admirativ legenda despre mama viteazului domn al Moldovei, care refuză să-l primească în Cetatea Neamțului pe fiul fugar, după înfrîngerea suferită la Valea Albă. Ajuns în zorii zilei la cetate și cerînd să i se deschidă poarta, mama lui se-mpotrivește, apostrofîndu-l astfel : — „O, fiul meu, de cînd te știu eu, încă niciodată nu te-ai întors din luptă fără izbîndă. Pentru că tu ți-ai uitat vitejia ta dinainte, mai bine aș fi vrut să fi pierit de mîna dușmanului, decît s-ajungi rușinea, ca să te scape o femeie. Deci pleacă îndată înapoi și să te-ntorci biruitor, sau niciodată!"[51] Ștefan Vodă, rușinat de dojana mamei sale, a plecat...Strîngîndu-și apoi din nou oaste, i-a lovit pe neașteptate pe turci, cari prădau țara fără grijă și i-a biruit ; iar ultimele lor rămășițe le-a urmărit pînă la Dunăre.

De unde știa legenda Cantemir? Firește, nu din cronicile care l-au precedat, ci din tradiția orală.

Dar aflăm această legendă și-n cronica lui Neculce, și anume în *O samă de cuvinte*, povestită cu totul într-alt chip — măcar că tema e aceeași — de unde se vede clar că el n-a cunoscut-o de la Cantemir, ci tot din auzite, „din om în om, de oameni vechi și bătrîni". Iat-o cum sună la Neculce : „Ștefan vodă cel Bun, bătîndu-l turcii la Războieni, au mărsu să între în Cetatea Neamțului. Și fiind mumă-sa în cetate, nu l-au lăsat să între și i-au dzis că pasirea în cuibul său nu piere. Ce să să ducă în sus, să strîngă oaste, că izbînda va fi a lui. Și așè, pe cuvîntul mîne-sa, s-au dus în sus și au strînsu oaste..."[52] Apoi, i-a bătut pe turci și i-a alungat peste Dunăre.

În legătură cu același motiv din *Cîntarea României*, să mai amintim și scena sinuciderii căpeteniilor dace, în frunte cu regele Decebal însuși, spre a nu deveni captivii romanilor? Căci ni se se pare afară de orice îndoială că odinioară, în depărtatul trecut, acest teribil gest, de o înălțătoare etică, nu va fi rămas nici el fără ecou în tradiția populară.

Dar în ce privește versetul-moto — unul și același cu versetul 35 — mai e nevoie să relatăm de asemenea partea a doua a lui, care, plină de optimism, exprimă ***ideea mesianică despre apariția într-un viitor apropiat a eroului providențial, hărăzit de destinul nostru etnic să fie mîn-***

---

[50] A. Mureşanu, *op. cit.*, p. 40.
[51] D. Cantemir, *Istoria Imperiului otoman*, partea I, Bucureşti, 1876, p. 62—63.
[52] Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. a 2-a Iorgu Iordan, p. 9.

tuitorul poporului român? Iată ce solemn și ce fatidic sună cuvintele acestei profeții rostite în cel mai autentic stil biblic : „...Domnul părinților voștri însă se va îndura de lacrămele slugilor sale și va rîdica dintre voi pe cineva, carele va așeza iarăși pre urmașii voștri în volnicia și puterea de mai înainte"[53].

Astfel, este aprinsă în sufletele cititorilor poemului, de la jumătatea veacului trecut, speranța eliberării de sub stăpîniri streine și a înălțării poporului român la locul de cinste care i se cuvenea între celelalte popoare ale lumii.

Mai întîlnim această idee, reprodusă în chip aproape identic, și-n alte versete : „Mucenicii sîngelui tău n-au zis oare : Și Domnul va scula pe unul dintre voi, care va așeza pe urmașii voștri iarăși în volnicia și puterea lor?..."[54] sau, în formă realizată : „...Dumnezeu s-au fost îndurat de lacrimile slugilor sale și au rîdicat pe acela ce le-au așăzat iarăși în volnicia și puterea de mai înainte"[55].

Dar acel erou cu numele necunoscut, învăluit în taină, e predestinat să fie și răzbunătorul trecutului de suferințe ale neamului său : „Neamurile auziră țipetul chinuirei tale,... Pămîntul se mișcă, Dumnezeu numai să nu-l fi auzit?... *Răzbunătoriul prevestit* nu s-au născut oare?"[56]

Iar cel ales de soartă să răzbune poporul român va ridica sabia lui, firește, împotriva împilatorilor din afară, împotriva streinilor dușmani, cari-au pus gînd să ne piardă ; dar nu mai puțin, îi va chema la judecată și pe dușmanii dinăuntru. El va veni să facă totodată și dreptate socială : „...Și blestemul au covîrșit măsura... Oamenii sîngiurilor ț-au mistuit inima și plămîiele... Ei înălțară trufia lor pe tîlhărie, avuția lor pe foametea ta... mărirea lor, pe zdrențele tale... puterea și strălucirea lor, pe sîngele ce ai vărsat într-o sută de bătălii, unde părinții lor nu se aflară !... Ține minte numele lor, o țară a grelelor dureri, și numele streinului !"[57]

În fine, tot o reprezentare mesianică — deși exprimată mai vag, sub formă de metaforă — poate fi considerat și acel duios de trist final al versetului 50, care e străbătut de un atît de puternic suflu liric : „...Sîntem pribegi în coliba părintească... și străini în pămîntul răscumpărat cu sîngele nostru !... *Dar în cîmpie crește și pe deal iarăși crește o floare pentru popoarele chinuite...nădejdea!*"

În ce privește forma de expresie a poemului *Cîntarea României*, nu putem să nu ne oprim o clipă și asupra aspectului ei prozodic și metric. Cititorul își dă seama din primul moment că are-n față cu totul altceva decît proză obișnuită. Că e vorba de o proză înaripată, care foarte adesea nu se deosebește decît prea puțin de versul propriu-zis. În adevăr, dacă le privim cu atenție, remarcăm că versetele lui Alecu Russo sînt alcătuite de obicei din unități metrice distincte, cu ritm special și cu cezură, variind după împrejurări și după afectele pe care autorul urmărește să le provoace :

„Era odinioară || un neam de frați
născuți tot dintr-o mumă || și dintr-un tată..."[58]

---

[53] Cf. versetul-moto și v. 35.
[54] *C.R.*, v. 10 și 63.
[55] *C.R.*, v. 37.
[56] *C.R.*, v. 2, 53.
[57] *C.R.*, v. 56.
[58] *C.R.*, v. 51.

sau :

„Mîndră și vitează || erai în bătălie
o, țară || română...
cu greu și cu-anevoie || era-a te birui ..."[59]

sau :

„Deșteaptă-te || pămînt român !
Biruiește-ți || durerea...
E vreme să ieși || din amorțire..."[60]

sau :

„Deci timpul || sosit-au...
Semne s-au ivit || pe ceriu..."[61]

sau :

„Care mai mîndră || decît tine.....?"[62]

sau :

„Pentru ce salți || Dunăre bătrînă ?..."[63]

sau :

„Jalnic e || cîntecul tău,
Romîncă || copiliță !..."[64]

sau :

„Doina || și iar doina !..."[65]

sau încă :

„...Unde-ți sînt voinicii || pașă cu trei tuiuri?"[66]

Dar nu o dată, efectele acustice ale ritmului se-mbină în chipul cel mai reușit cu armonia imitativă, ducînd la realizări ca următoarea :

„Vîjie || crivățul..
se clatină || pămîntul !...
răsună || buciumele...
Oamenii se izbesc || cu oameni..
zalele || cu fierul...
piepturile || cu oțelul..."[67]

Iată de ce *Cîntarea Romîniei* nu e proză. Ci e cîntec, care-ncîntă cu vraja unei armonii unice. Dar dacă e impresionantă muzicalitatea verseturilor ei în sensul obiectiv, senzorial, cu mult mai impresionantă încă decît această muzică exterioară, a simțurilor, este — prin efectele ei sugestive — muzica interioară, adică ecoul celei dintîi, care determină stări sufletești tulburătoare în legătură cu destinele țării și ale neamului romînesc cîntate de poem.

---

[59] *C.R.*, v. 45.
[60] *C.R.*, v. 55.
[61] *C.R.*, v. 64.
[62] *C.R.*, v. 54.
[63] *C.R.*, v. 33.
[64] *C.R.*, v. 49.
[65] *C.R.*, v. 50.
[66] *C.R.*, v. 37.
[67] *Iibdem.*

S-a vorbit mult de către o întreagă serie de cercetători, mai vechi și mai noi, despre diferitele influențe exercitate asupra lui Alecu Russo, ca autor al *Cîntării României*[68]. S-a afirmat că cel mai mult ar datora el romanticului Lamennais ,iar într-o măsură mai mică de asemenea și altor romantici ai epocii, ca Michelet și Edgar Quinet; ba chiar și unor predecesori ca Chateaubriand și J. J. Rousseau. În fine, s-a relevat adesea mesianismul poemei lui Russo, spre a fi atribuit în parte influenței biblice, iar în parte marelui poet polon Adam Mickiewicz, acelui autentic apostol al răzvrătirii popoarelor împilate.

Desigur, *Paroles d'un croyant* ale lui Lamennais l-au înrîurit pe Russo. Nici nu se putea altfel. Era un scriitor *en vogue* pe vremea aceea, iar opera lui — aproape la modă — era prea cunoscută chiar în țările române, fiind tradusă în românește îndată după apariție. Nu ne îndoim însă că Russo o va fi citit în limba franceză încă pe timpul studiilor sale în Elveția. Totuși, date fiind țelurile cu totul deosebite ale *Cîntării României* și ale cărții lui Lamennais — care urmărea un ideal religios prin excelență —, Russo n-a putut primi de la el decît sugestii în legătură cu modul de exprimare, dar nu și în legătură cu fondul însuși. În ceea ce-l privește pe Mickiewicz — care era profesor la Collège de France în anii emigrației scriitorului nostru la Paris și ale cărui lecții, pline de duhul revoluționar, aveau efecte fascinante asupra tuturor tinerilor streini ce-l ascultau — de bună seamă că-l va fi contagiat și pe el, contribuind nu puțin la creșterea elanului său patriotic și la altoirea lui cu ideile revoluției.

Cît despre ceilalți autori amintiți — dacă, în adevăr, îl vor fi înrîurit întrucîtva — influența lor n-o depășește, desigur, pe aceea a unor vagi ecouri, pe care în chip firesc le lasă cărțile din perioada formației culturale a oricărui scriitor.

Referitor la *Biblie*, este incontestabil că ea a fost de asemenea unul din izvoarele de inspirație ale lui Alecu Russo. Nu știm dacă în adevăr chiar și titlul poemului îi va fi fost sugerat de *Cîntarea Cîntărilor*. E o simplă probabilitate, foarte vagă de altfel. Își poate însă imagina cineva un titlu mai fericit ales pentru această operă? Un titlu mai poetic și mai adecvat pentru tematica ei??

Ceea ce-i în afară de îndoială, *Bibliei* îi datorește mult *Cîntarea României* în ce privește forma de expresie. Dar totuși, trebuie să remarcăm că stilul biblic, care l-a influențat pe Russo, nu mai aparține de mult ca ceva propriu vreunui anumit popor, ci a devenit de la o vreme un bun al tuturora, comun la toate popoarele. Pe de altă parte, s-ar putea afirma pînă la un punct că fiecare popor — prin faptul că de veacuri l-a cultivat în felul lui — îl simte ca al său, printr-o serie de trăsături specifice. Privind așadar chestiunea prin prisma aceasta, constatăm că în realitate aici este vorba de o influență venită din cultura românească a trecutului, întrucît ea își are ca sursă imediată vechile noastre cărți bisericești, cu limba lor aparte în stil arhaizant. De aceea, nici n-ar putea fi separată uneori de influența limbii cronicilor, care se caracterizează printr-un stil analog. Cine-ar putea spune, de ex., dacă în fraze ca cele următoare : „Veneticii zisu-ne-au în limba lor...”[69] sau : „Fost-ai multe veacuri volnică...”[70] sau : „Tîrziu va fi atunci a plînge și a se căi...”[71] e vorba de influența stilului biblic sau a stilului vechilor cronici românești ? ? Pe de altă parte, un asemenea stil, atît de necesar operei căreia îi conferă un caracter cvasisacral — întreținînd mereu o atmosferă solemnă, gravă —, a fost îmbinat într-un chip perfect armonic, precum am văzut, cu expresii și motive folclorice, care și ele au contribuit în mare măsură să imprime *Cîntării României* pecetea autohtonismului celui mai curat.

---

[68] **Între toți, atitudinea lui Al. Dima, autorul celei mai noi și mai complete monografii despre Russo și opera sa, ni se pare cea mai ponderată și mai obiectivă în această privință.**

Dacă Alecu Russo, în poemul său, a urmat unele modele sau a primit unele sugestii după izvoare din afară — și cine-ar putea tăgădui influența lui Lamennais, a lui Mickiewicz, a *Bibliei*...? — aceasta nu se simte absolut deloc, așa de desăvîrșită a fost asimilarea elementelor streine care-l vor fi inspirat. Pe de altă parte, influențele ca fapt în sine, atunci cînd ele se contopesc în chip organic în operă, nu înseamnă o diminuare pentru meritul scriitorului. Ba dimpotrivă : acesta este cu atît mai mare, cu cît poetul a știut să combine și să armonizeze elementele de împrumut cu cele autohtone, în așa fel încît a reușit să le subsumeze unui țel pur românesc și să le exprime în forme eminamente românești.

Cu acest prilej, vom mai releva faptul demn de reținut că poemul *Cîntării*, deși așa de indisolubil legat de un anumit moment istoric — ca unul care a apărut în umbra faimosului an 1848—*nu este nicidecum o improvizație de moment*, precum s-ar putea crede, *ci este o operă elaborată timp îndelungat cu trudă și migală. Gestația ei a durat mai mulți ani*. După cît se pare, cel puțin cinci[72]. De aceasta, nu poate să nu-și dea seamă cel ce scrutează critic poemul în chestiune, unde autorul a pus multă artă, cîntărind atent fiecare idee, fiecare expresie, fiecare cuvînt... Credem a nu greși, dacă vom afirma că Alecu Russo ne-a dat în acest poem toată măsura talentului său.

Astfel, *Cîntarea României* rămîne o creație cu totul originală a literaturii noastre, unică în genul său. Prin muzicalitatea ei specifică, prin dramatismul expresiei, prin imaginile atît de variate care se perindă pe sub ochii noștri — unele detașate din peisajul patriei, altele din zbuciumata istorie a neamului românesc — ea are o forță de sugestie și de convingere ce stimulează gîndurile și răscolește sufletele cititorilor, îndreptîndu-le către idealurile panromânești trasate de poet.

Desigur, privind poemul în lumina unei critici riguros obiective, ne dăm seamă că versetele lui sînt adesea de valoare inegală sub aspectul realizării artistice. Iar unele din ele se repetă — integral sau parțial — fără o specială utilitate, deși aceasta nu se observă decît de un ochi mai atent. Pe de altă parte, suflul exaltării revoluționare nu se menține chiar totdeauna la același înalt nivel liric. Totuși, de cele mai multe ori, el se menține, contaminîndu-ne prin pateticul său profund sincer și neobișnuit de înfocat. Or, în judecata operei, trebuie să ținem seama în primul rînd de întreg, de atmosfera generală. De asemenea, unele accente de retorism — în care alunecă autorul cîteodată — sună, poate, prea strident sau chiar monoton pentru urechea rafinată a cititorului contemporan. Iată o serie de scăderi care lasă impresia că opera ar mai fi avut nevoie de o revizuire, de o ultimă retușă, pe care poetul foarte probabil ar fi făcut-o într-o altă ediție, dacă moartea atît de timpurie nu l-ar fi surprins.

---

[69] *C.R.*, v. 50.

[70] *C.R.*, v. 31.

[71] *C.R.*, v. 19.

[72] O primă schiță, cu totul imperfectă, de la care a plecat Russo, a fost publicată anonim sub titlul *Suspinele unei matroane*, în „Foaie pentru minte, inimă și literatură” a lui Barițiu la 1847, însă cu indicația că a fost compusă la 1845 în Iași. Cf. mai pe larg această problemă de geneză la Al. Dima, *Alecu Russo*, p. 204—206.

Cu toate acestea, în ciuda unor asemenea neajunsuri — insignifiante, dacă avem în vedere ceea ce poemul în chestiune reprezintă ca valoare estetică în ansamblul lui — *Cîntarea României*, mai ales plasată în epoca apariției sale, cînd literatura noastră beletristică se afla abia la începuturile ei, ni se înfățișează ca o fericită surpriză, cu totul neașteptată. Dar chiar și în mod absolut — dacă, independent de momentul cînd a fost scrisă, o privim în cadrul literaturii noastre întregi — ea se afirmă ca o operă remarcabilă pentru toate timpurile.

Cîntarea României rămîne, în istoria literaturii române, un prețios document artistic, care, pe de o parte oglindește-n el evenimentele uneia din epocile cele mai frămîntate ale neamului românesc, iar pe de alta, atestă la vremea aceea, prin pana lui Alecu Russo, nivelul ridicat al procesului de autocunoaștere în sensul etnic, la societatea noastră cultă, evident, la membrii ei cei mai distinși sub aspectul progresist. Nu am avea deci o idee justă despre poemul *Cîntării*, dacă am subestima bazele lui prin excelență politico-sociale. De aici emană — sau mai exact, erumpe — lirismul său. Și numai raportat la epoca patruzecioptistă, el poate fi înțeles așa cum se cuvine. Încă din faza preliminară apariției sale, *Cîntarea României* era proiectată să fie glasul acelei conștiințe adînc pătrunse de crezul național, pe care-o reprezinta autorul ei, avînd menirea de-a lumina și de-a aprinde conștiințele românești din toate țările române. Avem dovezi categorice în acestă privință.

Tipărită în două ediții destul de diferite ca redacție, la răstimp de 5 ani, în perioada tulbure care se resimțea încă de zguduirile revoluției — la 1850, în revista „România viitoare", și la 1855, în „România literară" —, *Cîntarea României* a apărut în ambele rînduri sub anonimat. În „precuvîntarea" care precede textul primei ediții, N. Bălcescu povestește c-ar fi găsit manuscrisul într-o mînăstire și că opera ar fi fost a unui sihastru din vremi de demult. Aparent, acest gen de anonimat se-ncadrează perfect în tradiția romantică creată de Macpherson, care a publicat la 1760 celebrele *Fragmente de poezie veche, culese în munții Scoției* și cîteva serii de alte poeme în anii următori, pretinzînd că le-a tradus după Ossian, ceea ce a stîrnit mare vîlvă, atît prin vechimea lor, cît și prin faima legendarului bard scoțian din secolul al III-lea.

Se impune totuși aici o discriminare tranșantă. La Alecu Russo nu e nicidecum vorba de o mistificare interesată, pornită din intenția egoistă de a ajunge pe o cale mai sigură și mai rapidă la captarea publicului cititor pentru gloria sa literară. Ci dimpotrivă : aici avem a face cu gestul supremei jertfe, și anume cu renunțarea totală la paternitate asupra operei sale celei mai desăvîrșite, prin cufundarea voită într-un anonimat perpetuu, cu scopul de a-și sluji neamul în modul pe care-l socotea el cel mai eficace. Este un act patriotic pilduitor, foarte greu de egalat. Privit dintr-o anumită perspectivă, el depășește cu mult însuși sacrificiul vieții pe cîmpul de onoare. Acest fervent patriot, care era autorul *Cîntării României*, punea mai presus de orice dorința de a-i chema pe compatrioții săi la marea lor datorie către neamul românesc, făcîndu-i să participe activ la făurirea destinului lor național, de a-i înflăcăra pentru împlinirea cît mai neîntîrziată a idealului de unire și de libertate. De aceea, poetul — în fața acestui țel sacru — n-a pregetat să-și sacrifice cel mai scump și mai valoros copil al întregei sale creații spirituale. Dacă Russo a consimțit ca prietenul său Bălcescu — cel ce-a tradus *Cîntarea României* în românește, din limba franceză, în care a fost redactată inițial de autor — să răspîndească zvonul că autorul minunatului poem ar fi fost un bătrîn călugăr din veacurile trecute, e pentru că a crezut că astfel, învăluită într-un mister de nepătruns și atribuindu-i origini sacramentale, opera sa va apărea ca un mesaj divin, ca un glas al destinului. Că deci ea va răscoli adînc sufletele cititorilor români și-i va pune într-un chip mai hotărît și mai prompt în slujba patriei. La aceasta, Alecu Russo a fost încurajat și de bunii săi prieteni Bălcescu și Alecsandri, pe cînd se aflau tustrei emigranți la Paris. Alecsandri însuși o spune în post-scriptum-ul la articolul său din 1876 despre Bălcescu, unde-l vizează pe Gr. Tocilescu, care punea la-ndoială paternitatea lui Russo asupra *Cîntării României*: „...această lucrare [= *C.R.*] s-a făcut în urma unei înțelegeri între Bălcescu, Russo și Eu, cu scop de a ecsalta spiritul și a desvolta simțul de românism a tinerilor studenți din Paris..."[73]

Dar este clar că Russo nu a scris poemul său numai pentru tinerii români care se aflau pe acea vreme la studii în capitala Franței — precum reiese din cele afirmate de poetul Alecsandri — ci el l-a scris pentru întregul popor român, așa cum rezultă din fiecare verset al poemului. În același timp, o altă mărturie obiectivă că Russo — scriind *Cîntarea României* — s-a gîndit la toată suflarea românească de pe întinsul Daciei, o constituiesc relațiile lui foarte strînse cu românii din Transilvania și Banat, atît prin corespondență și prin colaborarea sa la „Foaie pentru minte..." a lui Barițiu, cît și prin călătoria făcută la ei acasă chiar în cursul anului 1848.

Renunțarea lui Alecu Russo la paternitate asupra *Cîntării* avea deci doi martori de mare prestigiu: pe Bălcescu și pe Alecsandri, cu cari de acord pusese la cale jertfa sa pe altarul patriei, jertfă pe cît de grea, pe atît de înduioșătoare. Dar moartea așa de prematură a lui Bălcescu i-a răpit un martor. Rămînea însă Alecsandri, care nu era mai puțin important. Și ilustrul poet, cuprins de scrupule față de memoria lui Alecu Russo, a depus mărturia sa decisivă în favoarea paternității acestuia asupra poemului *Cîntarea României*, la cîțiva ani după moartea lui.

În consecință, această operă este — după noi — glasul cel mai autorizat al autocunoașterii de sens etnic de la mijlocul secolului al XIX-lea, adică din epoca în care s-au pus bazele României moderne.

Mai mult încă: în această privință, ea reprezintă un apogeu, independent de timpul cînd a apărut. Printr-însa, poetul Russo a găsit un mijloc artistic de expresie din cele mai vibrante pentru a trezi conștiința maselor românești la suprema datorie, revelată prin cunoașterea de sine — în ambele ipostaze, de patrie și de neam — cunoaștere care și-a aflat o splendidă realizare poetică în *Cîntarea României*.

---

[73] „Convorbiri literare", an. X, 1876—1877, p. 142.

PETRU CARAMAN DESPRE SPIRITUL CRITIC AXAT PE TRADIȚIA AUTOHTONĂ

IORDAN DATCU

Studiul inedit *De la instinctul de autoorientare la spiritul critic axat pe tradiția autohtonă. Reflecții asupra conceptului despre specificul etnic în literatură, ca emanație a sursei folclorice* este conceput ca o completare, pe alt plan, a lucrării lui G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească* (1909), P. Caraman apreciind în personalitatea lui Ibrăileanu —despre care a scris și pagini memorialistice de referință — nu numai pe criticul literar, ci și pe istoricul culturii, pe sociolog și etnopsiholog. P. Caraman admite nu doar existența unui spirit critic, exprimat de o serie de cărturari români, la care s-a referit în lucrarea amintită criticul de la ,,Viața românească'', ci și a unei forțe psihice, mult mai veche decît primul și continuînd să coexiste cu el, independent, și fără să se contrazică. Apărate de această forță spirituală din sfera inconștientului, limba, creațiile și tradițiile populare au supraviețuit, inconștientul constituind după opinia lui P. Caraman ,,inepuizabilul rezervor, plin de surprize, al sufletului uman, unde s-au depozitat și au fuzionat toate impresiile culese din viață de nesfîrșite șiruri de generații, de-a lungul mileniilor''. Spiritul critic primar derivă, după P. Caraman, din instinctul de autoorientare și are două forme de manifestare : individuală și colectivă, aceasta din urmă preocupîndu-l pe etnologul nostru. Pentru dînsul nu este cîtuși de puțin impropriu să vorbim de un spirit critic în lumea rurală, el fiind recognoscibil atît în creațiile artistice ale acestei lumi, cît și în diversele sale domenii de activitate. Este vorba, firește, de un spirit critic primar, iar pe etnolog îl interesează rolul lui în domeniul culturii, cum receptează el noul. El se manifestă ca un spirit critic în germene, care acționează în acord cu fondul autohton ancestral. Este vorba de un proces în care au loc operații ca selecția, adoptarea și adaptarea unor elemente de cultură, adoptări efectuate în linia tradiției, a unui anumit stil de viață, a păstrării personalității etnice a poporului.

Pentru ilustrarea spiritului critic savantul recurge și la alte culturi, la scriitori de seamă. Exemplifică, astfel, prin opera lui Juvenal, ilustrare a spiritului critic roman, a respingerii grecomaniei romanilor. În spațiul românesc, comediile lui V. Alecsandri sînt o satiră a bonjurismului, a francomaniei.

În fond, lucrarea lui P. Caraman subliniază importanța tradițiilor valoroase ale unui popor în lupta de salvare a ființei sale naționale și este preocupată deci de examinarea momentelor de seamă din istoria noastră politico-socială și culturală care au punctat cunoașterea de sine pe plan etnic.

Sînt chemate, pentru a susține tezele studiului, deopotrivă, opere ale unor creatori de seamă și creații populare, cele dintîi fiind străbătute și ele de un profund filon popular. Este cazul poemului lui Alecu Russo, *Cîntarea României*, căruia P. Caraman îi închină un capitol și în care vede „expresia patriotismului celui mai fervent, devenit adevărat cult, din partea a tot ce e suflare românească, pentru România", „un viguros și emoționant glas al conștiinței naționale, adică al cunoașterii de sine ca popor". Alecu Russo dă glas motivului „deșteptării", cîntat și de V. Alecsandri (*Deșteptarea României*) și de Andrei Mureșanu (*Un răsunet*). Cu un instrumentar poetic bine stăpînit, Alecu Russo conferă lucrării sale un suflu revoluționar, un caracter imnic, profetic, oracular, care servesc bine vocea de *vates* a scriitorului. P. Caraman se oprește și asupra posibilelor ecouri străine în opera lui Russo (Lamennais, Michelet, Edgar Quinet, Chateaubriand, J.-J. Rousseau, A. Mickiewicz), dar stăruie cu deosebire asupra sigiliului românesc al poemului, asupra caracterului incantatoriu conferit de apelul la formulele magice (repetiția, apostrofa, exorcizările din descîntecele populare), la lexicul neaoș, la parafraza după unele cîntece bătrînești (ca aceea după *Dolca* din versetul 50), la citate din doine haiducești (ca în același verset). Se adaugă reflexele stilului cronicăresc, cu nota sa solemnă, gravă. Apelurile acestea ale lui Russo la zăcămitele folclorice și la stilul cronicăresc, ca și la cel biblic, sînt urmărite de P. Caraman și în latura prozodică, metrică a poemului, în muzicalitatea scrierii.

Publicînd aceste alte pagini inedite din opera vastă a lui P. Caraman, realizăm tot mai mult că personalitatea sa era foarte complexă, că opera sa este mai amplă și mai diversă decît s-a crezut. A o scoate la lumină în toată amploarea ei este o datorie de prim ordin.

În ceea ce ne privește, ne amintim cu emoție că primele pagini ce le-am tipărit din opera sa erau tot un capitol din acest studiu inedit. Ne referim la *Magia populară ca sursă de inspirație pentru poezia cultă*, publicat de noi în antologia *Elogiu folclorului românesc* (Editura pentru Literatură, 1969).

« HYMNE À LA ROUMANIE » PAR ALECU RUSSO, MONUMENT POÉTIQUE MODERNE DE LA CONNAISSANCE DE SOI NATIONALE

Résumé

Cette étude est en fait l'un des chapitres d'un ouvrage plus ample, pas encore publié et intitulé *De l'instinct d'auto-orientation à l'esprit critique centré sur la tradition autochtone. Reflexions sur le concept de spécificité ethnique en littérature, en tant qu'émanation de la source folklorique.* Conçu en tant que complément, sur un plan différent, à l'étude de

G. Ibrăileanu, *L'esprit critique dans la culture roumaine*, cet ouvrage de Petru Caraman (1898–1980) admet non seulement l'existence d'un esprit critique exprimé par toute une série d'hommes de lettres roumains — aspect dont s'est occupé G. Ibrăileanu dans son étude — mais aussi la présence d'une force psychique, antérieure de beaucoup à l'esprit critique proprement dit, force psychique qui continue à exister parallèlement, indépendamment de l'esprit critique qu'elle ne contredit nullement. Défendues par cette force psychique du domaine de l'inconscient, la langue, les créations et les traditions populaires ont survécu. Selon Caraman, l'inconscient constitue « l'inépuisable réservoir où s'accumulent les surprises de l'âme humaine, où se sédimentent et se confondent les impressions et expériences vitales d'innombrables générations, au long des millénaires ».

Les œuvres classiques, de même que les créations populaires, servent à la définition du processus de connaissance de soi nationale. Parmi ces œuvres classiques, le poème en prose d'Alecu Russo (1819–1859) *Hymne à la Roumanie* (1850) se distingue en tant qu'« expression du plus fervent patriotisme, devenu un vrai culte de tout le peuple roumain envers la Roumanie ». L'auteur examine les traits spécifiques de cette œuvre : son élan révolutionnaire, son caractère d'hymne, prophétique, oraculaire, les possibles influences reçues des écrivains étrangers (Lamennais, Michelet, Edgard Quinet, Chateaubriand, J.-J. Rousseau, A. Mickiewicz), mais il insiste tout particulièrement sur la tournure qu'ont imprimée à ce poème les formules magiques populaires roumaines, le lexique ancestral roumain, la paraphrase de certaines ballades populaires, les citations de doïnas des haïdouks, ainsi que le style des croniqueurs et, sur un plan universel, le style biblique.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

● **CAIETELE ARHIVEI DE FOLCLOR**. Colectivul de cercetare a culturii populare românești de la Centrul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor al Universității ,,Al. I. Cuza'' din Iași își continuă, sub conducerea competentă a lui Ion H. Ciubotaru, folositoarea și lăudabila muncă de îmbogățire cu noi materiale de teren a Arhivei de folclor a Moldovei și Bucovinei și de valorificare a acestora în lucrări de cert interes științific.

Recent, prestigioasa colecție ,,Caietele Arhivei de Folclor'', care apare sub îngrijirea lui Ion H. Ciubotaru, colecție devenită unanim cunoscută și cu un prestigiu deja bine fixat, s-a îmbogățit cu un nou și impozant volum, cel de al VIII-lea : *Ornamente populare tradiționale din Moldova* (Cuverturi, Țesături), Iași, 1988. Volumul poartă semnătura Silviei Ciubotaru și a lui Ion H. Ciubotaru.

În *Introducere* se menţionează că lucrarea ,,înmănunchează rezultatele unor îndelungate cercetări de teren, integrate în programul de alcătuire a Arhivei de folclor a Moldovei şi Bucovinei din cadrul Centrului de lingvistică, istorie literară şi folclor al Universităţii ,,Al. I. Cuza", din Iaşi. Timp de aproape două decenii — se precizează în continuare — s-au făcut cercetări sistematice în peste 490 de localităţi din Moldova şi Bucovina. Rezultatele acestor investigaţii sînt tezaurizate într-un preţios fond documentar ce se impune, înainte de toate, prin ineditul materialului cules".

Este interesantă şi demnă de reţinut intenţia autorilor de a-şi pune cartea la dispoziţia ,,specialiştilor, tuturor iubitorilor de frumos, celor preocupaţi de cunoaşterea şi valorificarea diverselor aspecte ale artei populare tradiţionale din Moldova". Dar nu e numai atît. Lucrarea are o mai largă şi bine venită adresabilitate, cu un pronunţat caracter practic : ,,Ar fi de dorit— îşi mărturisesc autorii finalizarea către care au năzuit — ca această lucrare să contribuie şi la integrarea în circuitul valorilor contemporane ale produselor de artă populară şi de artizanat a unor ţesături şi broderii de veche tradiţie locală, precum şi a unor ornamente sau asocieri cromatice dintre cele mai inspirate". Frumoasă intenţie. Ea vădeşte strădania specialiştilor de a pune la dispoziţia artizanilor materialul documentar autentic, însoţit de interpretarea ştiinţifică de rigoare. Este singura cale de a elimina din producţia de artizanat artificialul, lipsa de gust, ,,inovaţiile" fără nici un suport în realitatea folclorică. Rămîne ca cei în drept să recepţioneze aşa cum se cuvine acest apel generos, pornit din dorinţa sinceră pentru lucrul bine făcut, din temeinica cercetare şi cunoaştere a terenului.

Din cuprinsul volumului reţinem : *Introducere* (p. I—XLVII) ; *Note* (XLVIII—LVI) ; *Nota asupra ediţiei* (LVII—LX) ; *Ilustraţii* (alb-negru, 314 schiţe) ; *Lista planşelor alb-negru* (315—324) ; *Lista planşelor color* (325—326) ; *Indice de motive* (327—331) ; *Bibliografie* (332—337) şi, în sfîrşit, *Planşele color*, în număr de 48, ataşate la sfîrşitul volumului.

Prezentarea sumarului este suficientă, credem, pentru a convinge asupra competenţei, temeiniciei şi seriozităţii cu care autorii s-au aplecat asupra obiectului lor de studiu. Consideraţiile din studiul introductiv şi bogata bibliografie utilizată vin să întărească această convingere.

Planşele — atît cele alb-negru, cît şi cele color — beneficiază de o execuţie tehnică ireproşabilă, ceea ce sporeşte valoarea ştiinţifică şi documentară a pieselor ce ne sînt puse la dispoziţie.

Folosim acest prilej pentru a reaminti titlurile şi autorii volumelor anterioare din colecţia ,,Caietele Arhivei de Folclor" : I. Florin Bucescu, Silvia Ciubotaru, Viorel Bîrleanu, ,,*Bătrîneasca*". *Doine, bocete, cîntece şi jocuri din ţinutul Rădăuţilor.* Cercetare monografică, Iaşi, 1979, LII + 349 p. ; II. Lucia Cireş, Lucia Berdan, *Descîntece din Moldova.* Texte inedite, Iaşi, 1982, LVIII + 420 p. ; III. Petru Caraman, *Literatură populară.* Antologie, introducere, note, indici şi glosar de Ion H. Ciubotaru, Iaşi, 1982, XLIII + 448 p. ; IV. Silvia Ciubotaru, *Strigături din Moldova.* Cercetare monografică. Cu un capitol de etnomuzicologie de Viorel Bîrleanu şi Florin Bucescu, Iaşi, 1984, LXXII + 455 p. ; V. Lucia Cireş, *Colinde din Moldova.* Cercetare monografică. Cu 72 de melodii transcrise de Florin Bucescu şi Viorel Bîrleanu, Iaşi, 1984, LXXXIII + 333 p. ; VI. Lucia Berdan, *Balade din Moldova.* Cercetare monografică. Cu un capitol de etnomuzicologie de Viorel Bîrleanu şi Florin Bucescu, Iaşi, 1986, LII + 343 p. ; VII. Ion H. Ciubotaru, *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova* (Marea Trecere). Cu un capitol de etnomuzicologie de Florin Bucescu şi Viorel Bîrleanu, Iaşi, CXXXVII + 443 p.

Se împlineşte, aşadar, anul acesta, un deceniu de la debutul colecţiei ,,Caietele Arhivei de Folclor". Cele opt volume publicate pînă acum au reuşit să impună, pe plan naţional şi internaţional, şcoala folcloristică ieşeană, să-i redea strălucirea de altădată.

Ne facem o plăcută datorie să adresăm colegilor de la Iaşi sincere felicitări cu ocazia acestui jubileu şi să le urăm, în continuare, succese care să le încununeze frumoasa lor strădanie. La rîndul nostru, sîntem alături de ei şi le împărtăşim cu emoţie bucuria bine meritată.

MIORIȚA CA INSTITUIRE VALORICĂ ȘI FORMĂ DE VIAȚĂ

„Lumea mioritică” în perspectiva filozofiei culturii (III)*

ALEXANDRU BOBOC

8. Între temele pe care le semnalam (în partea a II-a, resp. p. 150) ca semnificative pentru a susține teza noastră (*Miorița* ca „instituire valorică și formă de viață”) se situează în prim plan următoarele: statutul „lumii mioritice”; viziunea despre lume și etosul tipului uman înțeles sub specia mioriticului; miturile poetice principale și descifrarea lor în ceea ce s-a numit „viața actuală a baladei”. Tocmai sub acest din urmă aspect, „motivul mioritic” însuși se propune, așa cum s-a precizat, ca „marele motiv mioritic”, el integrînd nu numai diversitatea variantelor baladei *Miorița*, ci și alte motive similare ce devin astfel etape în evoluția acestuia[1].

În alți termeni, *Miorița* ca operă deschisă! În ce sens însă? În primul rînd, ca centru de generare de noi texte, care păstrează însă linia „angajamentului ontologic”[2] și a etosului corelat viziunii despre lume adusă prin metaforele (și configurarea lor ca mituri poetice) textului de bază. Această linie aduce în prezență *Miorița* ca „lume mioritică” și abia după această situare (în comprehensiune și viziune) ca „fenomen” (sensul

---

* Părțile I—II ale prezentului studiu au fost publicate în tomul 32, nr. 1 (1987), resp. nr. 2 (1987) al „Revistei de etnografie și folclor”. Menționăm că rezumatul la partea a II-a (resp. p. 154 din nr. 2) corectează prin formularea „*Mioritza* en tant qu'institution de valeur et forme de vie” traducerea titlului studiului în partea I (resp. p. 30, nr. 1), cu expresia (mai puțin adecvată) „*Mioritza*, valeur et modalité de vivre”. În aceleași coordonate a fost înlocuită sintagma „philosophie culturelle” prin „philosophie de la culture”.

[1] Al. Dobre, *Folclorul „taberei militare”. Cîteva observații în legătură cu motivul liricoepic „Un' ți-a fost soarta să mori”*, în „Revista de etnografie și folclor”, tomul 26, nr. 2, 1981, p. 190. Autorul sugerează unele particularități ale creatorului anonim al unui cîntec popular, relevînd un complex proces de „contemporaneizare a textului arhaic”, proces în care trebuie văzută „manifestarea pe viu, în acțiune, a relației dintre tradiție și inovație în folclor, condiție obiectivă, esențială, a perenității acesteia” *(ibidem)*. Departe de a relativiza (în sensul sustragerii unui text folcloric din planul „valabilității universale”), istoricitatea relevă aci tocmai perenitatea. Și aceasta tocmai prin dialectica „procesului de contemporaneizare a textului arhaic”.

[2] Ca orice limbaj, și limbajul poetic este configurat semantic, și, ca atare, trimite la o lume de „obiecte”. Să considerăm această intenționalitate, această deschidere în spiritul logicii moderne, folosind sintagma „angajament ontologic”. Căci, așa cum s-a precizat, ontologia este „studiul obiectelor « despre » care e vorba în limbajul folosit”, și, ca urmare, ea intră în logică prin intermediul semanticii (mai pe larg: Al. Boboc, *Confruntări de idei în filosofia contemporană*, București, Ed. Politică, 1983, p. 170 și urm.). În alți termeni, semantica și ontologia sînt solidare în orice tip de limbaj. În cel poetic, însă, ontologia nu-i numai a „obiectelor « despre »”, ci și a lumii: instituită ca „lume” într-o realizare valorică. În cazul de față, „lumea mioritică” are statut ontologic tocmai întrucît vine într-o asemenea realizare exemplară care este celebra baladă.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 1, p. 25—44, București, 1989

fenomenologic, marcînd, aci, opera ca valoare) survin totodată versiunile (baladă și colind) și variantele, aducînd pluralizarea motivului și „viața actuală" a cîntecului popular (luat fie ca poveste, fie ca poezie sau cîntare pur și simplu).

De fapt, tocmai întrucît este ceea ce survine ca text, *Miorița* este *instituire valorică* (operă creată). Numai întrucît aduce „lumea mioritică", ea devine însă *formă de viață*, unitate în diversitatea și multiplicitatea temelor ei, și astfel totalitate absolută.

Ceea ce se caută în analizele literare ca episod central (cvasiunanim acceptat este „testamentul ciobanului") în „morfologia tematică" (Fochi) a baladei, nu ține de structura ei ca operă (instituire valorică), ci de funcționalitatea acesteia (ca formă de viață), de prezența ei într-o comprehensiune umană istoricește condiționată (de fapt, mereu condiționată, de la o etapă la alta), într-o receptare și o cunoaștere ce implică, inevitabil, acțiunea unor preferințe. Acestea din urmă (motivate nu numai istoricește, ci și prin tipul uman structural unei forme de comunitate) produc ierarhia (respectiv redispunerea „temelor").

Evident, și ca realizare estetică episoadele prezintă o unitate *sui generis* numai în totalitatea baladei, iar *Miorița* este ca atare numai ca totalitate. Nu gradul unei asemenea realizări a determinat însă ierarhizarea (de fapt, centrarea episoadelor și a temelor în funcție de „testamentul ciobanului"), ci jocul și interferența opțiunilor comunităților umane ce constituie spațiul prezenței și acțiunii baladei. Tocmai întrucît zămislirea, instituirea acesteia este un proces îndelungat și complex, trebuie să presupunem că opțiunea s-a împlinit pe măsura genezei textului, a ajungerii lui la varianta-model (varianta Alecsandri) și ea (opțiunea) are la bază nu experiența unei anumite îndeletniciri („ciobanul mioritic" nici nu trimite la un anumit cioban, nici nu aduce numai ciobănia !), ci ceea ce D. Caracostea numea „experiența umană primară".

Așa cum vom încerca să argumentăm mai departe, „testamentul ciobanului" este spunerea (cîntarea) testamentului, nu executarea lui, și angajează nu simple dorințe, ci configurarea unui comportament uman (și proiecția prin acesta a unui anumit tip de spiritualitate) în căutarea unui înțeles vieții (de fapt, cum spunea M. Eliade, „voința păstorului de a schimba sensul destinului său").

„Mesajul" baladei este solidar astfel cu un motiv etico-metafizic și, de aceea, trebuie să vedem în comportamentul păstorului una dintre proiecțiile posibile ale omului însuși ca unitate a gîndului și a puterii de înfăptuire asociate cu o profundă trăire a „sentimentului destinului" (L. Blaga), trăire ce își află metamorfoza poetică în textul baladei, în lumea mirifică pe care „cîntarea" acestuia o aduce în prezență (într-o mereu altă prezență). „Omul" de care vorbim aci este însă omul unei anumite lumi, al unui anumit spațiu istorico-cultural, nu genul uman însuși. Poezia populară aduce omul în forme determinate ale împlinirii sale (nu, desigur, ca în antropologia filozofică !), iar ceea ce numim motiv etico-metafizic nu vine prin modalitatea „metafizică" (teoretico-filozofic), ci prin meditația (simplă dar profundă !) a omului unei anumite îndeletniciri, om care, prin modul lui de a dispune umanitatea (valorile umane), nu poate să nu implice structurarea reflexivă (meditativă) și intențională (fără ca astfel să se comporte filozofic !).

Chiar ca „motiv mioritic", cu funcția de „motiv cultural" (P. Apostol), *Miorița* este ca atare numai ca totalitate : ca fenomen cultural (balada) și ca „fenomen" („lume mioritică") sau, altfel, ontic și ontologic, opera și „lumea" din operă, lume ce nu este cea a operei, ci „lumea" generic-semnificativă, „adevărată" ca „lume mioritică".

Cu aceasta s-a produs însă o opțiune : dintre „lumile posibile" (ca „stări de fapt" ale modului de a fi uman) a intrat în configurare „lumea mioritică". Și aceasta este „reală", este realitate culturală numai prin semnificația ei pentru viața umană a unui context istorico-cultural și spiritual determinat. Și totul fără vreo motivație („cauză" transcendentă sau imanentă), ci doar prin modul în care instituirea valorică fundamentală (obiectivarea omului prin muncă și creație culturală) a avut șansa unei afirmări exemplare.

Poate de aceea se și caută autorul, „creatorul anonim", sau ceea ce s-a numit „puterea de plăsmuire a gustului poporan" (D. Caracostea). Este neîndoielnic, aci „autorul" apare doar generic (autorul unei înfăptuiri valorice exemplare), ca un „în loc de"... sursa ideației și a metaforizării (și a mitizării) ce vine prin *Miorița* în viața umană. Dar, de autor, de sursă este neapărată nevoie ! De aci, se pare, și teza „că *Miorița* este numai — sau în primul rînd — baladă", „ponderea aceasta exclusivistă asupra speciei baladă" datorîndu-se lui Alecsandri[3]. Căci eposul pare a trimite în mai mare măsură la acest tip de autor, ceea ce, desigur, nu vrea să fie vreo obiecție la formularea că *Miorița* este un „cîntec lirico-epic" (O. Bîrlea).

9. În discuție intră astfel un tip de autor specific creației folclorice, tip ce rezistă nu printr-un nume, ci prin identificarea cu însăși geneza unei anumite opere folclorice. Căci formula „creatorul anonim" trimite la gen, nu la individ, și, ca urmare, căutarea sursei trimite la istoria genului și potențează geneza operei.

S-a precizat, pe bună dreptate, că balada *Miorița* este, de fapt, „fructul și rezultatul suprem al unei îndelungate evoluții"[4]. „Noi am dori — scria N. Iorga — să știm care sînt cele mai vechi dintre cîntecele bătrînești. Din nenorocire nu se poate, și iată de ce : nu se poate fiindcă *aceste cîntece se țin în curent cu vremea*. O vreme le-a creat, alta le-a transformat ; unei vremi i-a plăcut într-un fel, altei vremi îi place în alt fel. Astfel se introduc mereu modificările necesare pentru ca să rămînă cîntecul în curent cu nevoile vremii noi"[5]. S-a spus adesea că „poezia populară a făcut-o un om, și, dacă a făcut-o un om, ea nu mai este poezie populară" ; „dar poporul nu este individualizat : *fiecare este*

---

[3] O. Bîrlea, *Miorița colindă*, în „Revista de etnografie și folclor", tomul 12, nr. 5, 1967, p. 339. Autorul consideră că „balada mioritică se distinge printr-o vădită lipsă de epicitate", că „e cea mai puțin epică dintre toate baladele noastre" (*ibidem*, p. 245, 346). De aci și opțiunea autorului pentru întîietatea versiunii colind, în care epicul e subordonat semnificației interpretării ce i se dă.

[4] Al. I. Amzulescu, *Miorița. Controverse — restituții*, în „Revista de etnografie și folclor", tomul 32, nr. 4, 1987, p. 353. Și autorul se întreabă : „Nu cumva *Miorița* nu a fost niciodată povestea unui înverșunat omor ca atare? Nu cumva despre un altfel de ucidere era vorba în *Miorița* dintru începuturi ?" (*ibidem*).

[5] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, București, Ed. Minerva, 1977, p. 19.

popor; un om este popor. Aşa încît poezia pe care o face unul dintre aceştia *este* populară, fiindcă corespunde întregii colectivităţi"[6].

„Autorul" este astfel el însuşi rezultatul genezei operei, şi, de aceea, latura poematică, precum şi tematica şi soluţiile, viziunea asupra lumii şi etosul nu numai că sînt stratificate, dar aduc şi un stil-rezultat al unei sinteze istorico-culturale care s-a produs prin firea lucrurilor, nu intenţionat, voit, cum se afirmă în cazul creaţiei numite „culte".

Trebuie spus însă că stilul-rezultat (sau stilul-sinteză) nu este un amalgam, nici un suprastil, nici un stil de epocă, ci exprimă un model de a gîndi, a simţi, a dori, a voi ş.a., ca şi cum „autorul" ar fi o persoană! Formula celebră a lui Buffon — „le style est l'homme même" — nu este dezminţită nici în acest caz! Mai mult, ca realizare valorică (şi estetico-literară!), o poezie populară — un „cîntec bătrînesc", aşa cum e cvasiunanim privită *Mioriţa* — intră în competiţie cu marea creaţie—operă de autor (nominalizat) —, impune prin statutul ei ca operă în sensul veritabil al termenului!

Şi astfel, ceea ce Al. Amzulescu numeşte „gloria *in excelsis* a *Mioriţei*" nu trebuie să fie povestirea a ceva ce s-a întîmplat cîndva, ci numai acumularea prin creaţie succesivă a unei perspective asupra lumii în care, tocmai din exigenţa „raportării la lume", nu este exclusă posibilitatea fenomenului încrustat în poematica celebrei balade. Şi aceasta nu ca o întîmplare reală-efectivă, ci doar ca reală în... artă (în balada ca „instituirea valorică"), prin faptul că *Mioriţa* „atacă una dintre problemele fundamentale ale omului şi pune în discuţie însăşi semnificaţia existenţei lui"[7].

---

[6] *Ibidem*, p. 21. Poezia populară — continuă Iorga — „trebuie să fie primită de toată acea masă pe care o reprezintă însuşi creatorul, şi numai astfel circulă. Aşadar *poezia populară este populară prin toată popularitatea celui care o produce*, prin toată acceptarea celor care o transmit" (*ibidem*, p. 21—22).

Se ridica aci dificila problemă a textului şi a intertextualităţii. În acest sens, „formula cea mai simplă şi mai comodă este considerarea textului drept un *dat*, drept un obiect alcătuit din fraze coerente, avînd mărime variabilă, de la poemul într-un vers la epopee sau roman-fluviu. În principiu, el sintetizează experienţa din toate textele anterioare, fiind deci o intertextualitate" (I. Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*, II, Ed. Academiei S. R. România, Bucureşti, 1985, p. 43).

O asemenea perspectivă, cea a teoriei textului, s-ar putea aplica şi baladei *Mioriţa*, considerînd textele ei (fiecare text al diverselor variante) ca sistem (într-un sistem de texte) şi urmărind geneza tocmai în legătură cu acest sistem. Căci aşa cum spune autorul citat, mai departe — „ca proces în desfăşurare, cu secvenţe fără limite determinate, un text este simultan sinteză şi punct de dezvoltare" (*ibidem*, p. 44).

Un text este acţionat nu numai de principiul coerenţei textuale, ci şi de contextul sociocultural. De aceea, creatorul trebuie să fie descoperit dincolo de acest context, în procesul instituirii, ceea ce, în cazul creaţiei folclorice, este extrem de greu, chiar imposibil. „Autorul" tebuie să fie astfel „creatorul anonim". În acest sens, s-a făcut ipoteza că, „vorbind de autorul anonim ca mare *meşteşugar* în arta de a face balade folclorice, se impune de la sine conceptul de interpretare, în locul obişnuiţilor termeni de inspiraţie şi creaţie"; „măiestria unei poezii, cum e aceea a *Mioriţei*, nu a fost căutată şi inventată de către un autor, în momentul suprem al inspiraţiei... Poema — şi odată cu ea atîtea creaţii folclorice de diferite genuri — s-a închegat în procesul execuţiei, al interpretării" (Gh. Vrabie, *Poetica Mioriţei*, Ed. Academiei R. S. România, Bucureşti, 1984, p. 12, 13). Autorul formulează aci un întreg program, centrat pe principiul: „poezia populară se naşte şi se perfecţionează pe parcursul interpretării ei" (*ibidem*, p. 14).

[7] A. Fochi, *Valori ale culturii populare româneşti*, vol. 1, Bucureşti, Ed. Minerva, 1987, p. 8. „Problema pe care o pune cîntecul — sublinia autorul în contextul citat — este aceea a morţii... Pentru că există un moment cînd a muri înseamnă a te sustrage morţii, a te elibera de timp şi a te însuma eternităţii" (*ibidem*).

Cu oarecare exagerare, putem spune că se află aci echivalentul unui motiv „metafizic" *sui generis*. Căci „cîntecul cel mai răspîndit la români — sublinia Fochi — este « cîntec bătrînesc », adică narativ"; și, ca atare, el „se cîntă" sau, mai clar: „cîntecul popular nu există, în mod real și concret, decît în momentul cîntării; pînă atunci el este într-o stare potențială, poate fi sau poate să nu fie"[8].

Tocmai în acest „poate"... se află motivul „metafizic" de două ori: a) ca deliberare în conștiința ciobanului mioritic sau ceea ce Fochi numea „o dezbatere de idei", ca soluție ce „oglindește o manieră mai modernă de a concepe epicul"[9]; b) ca pondere a sensului existenței umane printr-un anumit mod de a fi uman, anume cel al unei îndeletniciri ce aduce coordonatele afirmării, ale autoinstituirii omului prin propriile-i forțe și angajări de idealuri și crezuri de viață, chiar dacă se rămîne în pragul afirmării, în deliberare și problematizare. Căci noi știm ce spune ciobanul, știm „testamentul ciobanului", nu ce s-a întîmplat. Și aceasta întrucît nu s-a întîmplat, ci doar se anunță (în „testamentul ciobanului" și în episodul „oii năzdrăvane") ca și cum s-ar fi petrecut, în sensul a ceea ce M. Eliade numea „a început *să fie*", „în timpul fabulos al « începuturilor »"[10].

[8] *Ibidem*, p. 3. Ideea este integrată contextului mai larg al unei înțelegeri, credem moderne, a statutului unui text: acesta nu este o realitate pur și simplu, ci numai printr-un act de aducere în realizare, de punere în prezență, act cu valențe creative și totodată hermeneutice (în măsura în care „cîntărețul" sau recitatorul face să reiasă mai clar mesajul tăinuit în text). „Cînd spunem *Miorița* — scrie Fochi —, înțelegem ceva foarte abstract, de fapt ceva ce nu există în realitate... Singura realitate care există cu adevărat este varianta, mai reușită sau mai puțin reușită, în funcție de numeroși factori subiectivi și obiectivi: talentul cîntărețului, buna cunoaștere a repertoriului său, stimulii primiți de la publicul receptor etc." *(ibidem)*.

[9] *Ibidem*, p. 13. Autorul crede că „soluția artistică de aci este echivalentă cu cea din *Divanul sau Gîlceava înțeleptului cu lumea*, ceea ce, desigur, poate fi în genere acceptat, ca formă a dialogării îndeosebi.

Viziunea despre lume și etosul sînt aduse însă prin comportamente diferite: spre deosebire de înțelept, care acuză (și „lumea" se apără), ciobanul Mioritic își consumă disponibilitățile de acționare (de angajare în discurs cel puțin!) într-o sublimare a acestora echivalentă cu înțelepciunea interiorizată, nedistribuită poetic — acțional. Și aci inserția a ceva „metafizic", fără ca ciobanul să fie un înțelept angajat într-o deliberare etico-metafizică, așa cum este cazul în *Divanul* lui D. Cantemir. Așa cum preciza D. Bădărău *(Filosofia lui Dimitrie Cantemir*, București, Ed. Academiei, p. 119), „ceea ce interesează este că *Lumea*, în dialogul său cu *Divanul*, se laudă că este deținătoarea tuturor bunurilor... pe cînd *Înțeleptul* îi lămurește că aceste bunuri sînt pieritoare și că plăcerile lumești sînt și ele trecătoare, deci fără valoare". Mai mult, Cantemir se inspira din filozofii antici greci și latini, înscriindu-se în linia umanismului clasic. „Creatorul anonim" vine însă cu umanismul imanent modului de a fi al omului în forma colectivităților (neamuri, popoare, națiuni ș.a.) și instituie un dialog în care partenerul — „oaia năzdrăvană" („Mioriță laie", „Oiță bîrsană") — doar dezvăluie o taină, nu se laudă (ca „Lumea" din *Divanul*), iar ciobanul nu meditează ca un filozof stoic!

[10] M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Ed. Univers, 1978, p. 6. Ilustrul istoric al religiilor pune această „întoarcere la « origine »" ca structurală mitului: „mitul este totdeauna povestea unei « faceri »", nu vorbește „decît despre ceea ce s-a întîmplat *realmente*, despre ceea ce s-a întîmplat pe deplin" *(ibidem)*. „A trăi" miturile înseamnă o cu totul altă experiență decît experiența cotidiană. Căci nu e vorba „de o comemorare a evenimentelor mitice, ci de reiterarea lor. Personajele mitului redevin prezente... Aceasta implică de asemenea că nu mai trăim în timpul cronologic, ci în timpul primordial, timpul în care evenimentul a avut loc pentru prima oară" *(ibidem*, p. 19). De aceea — continuă M. Eliade — „se poate vorbi despre « timpul tare » al mitului: e timpul prodigios, « sacru », cînd ceva *nou*, ceva *tare* și *semnificativ* s-a manifestat din plin" *(ibidem)*. „Întoarcerea la « origine »" implică ideea „că

Rolul esențial al „întoarcerii la « origine »" în trăirea mitului (în care nu e vorba de „o comemorare a evenimentelor mitice, ci de reiterarea lor", spunea M. Eliade) se evidențiază astfel în diferența dintre timpul cronologic și „timpul primordial", adică timpul prin care „personajele mitului redevin prezente", iar evenimentele — semnificative și valabile.

Mutatis mutandis, personajele și evenimentele din balada *Miorița* sînt ca atare (în...artă !) întrucît sînt „semnificative și valabile". Nu însă într-o lume care a fost (istoric-cronologic), ci ca „lume mioritică". Tocmai prin aceasta devin posibile : a) pluralizarea sub specia „marelui motiv mioritic" și (b) „viața actuală" a baladei. Întrucît este lume, „lume" din „lumea mioritică" trimite la istoricitate și dezvoltare. Întrucît este „mioritică", ea survine însă ca „semnificativă și valabilă", adică își asociază perenitatea.

Problema esențială a oricărui studiu al celebrei balade în perspectiva filozofiei o constituie astfel statutul „lumii mioritice", ceea ce nu se poate determina însă fără apel la surse (chiar istorice !) și fără întoarcerea la „origine". Și aceasta chiar dincolo de „orizontul spațial" (L. Blaga) și de semnificarea prin „mioritic" a spațiului culturii românești.

Forțînd nota, „lumea mioritică" poate fi luată ca un mit poetic, în care omul se propune prin „ciobanul mioritic" într-una dintre formele esențiale ale posibilităților sale de afirmare. Deci, mitul meditației declanșată de căutarea unui înțeles al vieții, un mit de factură apolinică tocmai întrucît accentul cade pe meditație (reflecție) și nu pe căutare (acțiune).

Folosind din metodologia propusă de M. Eliade aci distincția dintre trăirea mitului și experiența cotidiană, distincție susținută prin ideea de „reiterare a evenimentelor mitice", putem căuta în *Miorița* ca totalitate (sistem de text și intertextualitate) : a) un « timp tare », al instituirii unui mod de raportare la lume ca „lume mioritică" (adică semnificativă și cu totul exemplară) ; b) un timp al reiterării (prin interpretare, executare a baladei) prin care „personajele" redevin prezente într-o sensibilitate receptivă ce asimilează „lumea" din „lumea mioritică" ca a sa, ca formă a propriei sale raportări la lume ; c) un timp „între origine și momentul prezent", care nu este nici „tare" (al instituirii valorice, al creației), nici al reiterării (al semnificării, al interpretării), ci timpul „vieții actuale" a baladei.

Prin această redistribuire a timpului, balada se propune totodată „ca instituire valorică și formă de viață", fiind exemplară (unicat) în ambele modalități : cea a valorii (valabile) și cea a funcționalității (contextual, ca opțiune a unei anumite comunități). Așa cum vom vedea, nu însă ca unică opțiune, nici ca opțiune-model, matrice a afirmării valorilor umane în spațiul cultural românesc. Căci „lumea mioritică" rămîne numai una dintre „lumile posibile" ale afirmării ființei și destinului creator al omului spiritualității românești.

---

prima manifestare a unui lucru este cea semnificativă și valabilă, iar nu succesivele sale apariții" ; „timpul de la origine" este « tare » pentru că „a fost întrucîtva « receptacolul » unei noi creații. Timpul scurs între *origine* și momentul prezent nu e « tare », nici « semnificativ » " (*ibidem*, p. 33).

10. „Originea" va ajuta în acest „caz" să înțelegem „lumea mioritică" în ansamblul „lumilor posibile", ca *una dintre* perspectivele asupra lumii spiritualității românești, în nici un caz, nu ca însăși matricea acestei lumi, adică subordonînd toate celelalte perspective (posibile și reale). Căci „lumea mioritică" este o „lume posibilă". Aceasta înseamnă „o mulțime de stări de fapt posibile", adică „stări de fapt care ar putea fie să existe, fie nu, dacă lumea s-ar putea privi altfel decît se petrece"[11]. O „lume posibilă" este (aci, în semantica logică) de gîndit „nu ca un cosmos îndepărtat, ci ca lumea noastră așa cum am putea-o privi dacă nu ar fi creată întocmai așa cum este"[12].

Ca „lume posibilă", intrare a lumii spiritualității și culturii românești într-o realizare valorică, și, ca atare, exemplară (unică, irepetabilă dar și indestructibilă, eternă!), „lumea mioritică" se propune prin însuși faptul de a fi, survine în ceea ce am numi „harta universalității", în regnul valorilor perene ale culturii umane. Prin aceasta se afirmă însă totodată însăși lumea spiritualității asupra căreia „lumea mioritică" este o perspectivă și o modelare exemplară.

„Mioritică" din „lumea mioritică" dă însă pentru lumea românească (pentru care e valabilă ca una dintre modelările posibile) numai o componentă a ceea ce L. Blaga numea „matricea stilistică", nu însăși matricea ei stilistică, nu specificul afirmării ei valorice, participarea ei la însăși instituirea a ceea ce am numi „harta universalității" (modul de dispunere în formă de patrimoniu al culturii universale a tot ceea ce a survenit ca valabil prin creația umană). Căci această participare cunoaște și alte forme (ce țin de modul de a fi al „omului modern") ce înscriu patosul acțiunii, al creației și al cunoașterii, așa cum o arată coprezența în folclorul nostru a motivului contemplativității (în *Miorița*, ca și în alte creații folclorice, chiar unele dincolo de matca „motivului mioritic") și a celui al creativității (*Meșterul Manole* ș.a.).

Dar, poate că nu e prea nimerit să corelăm fără rezerve „motivul mioritic" (luat ca temă de creație și matcă stilistică a poematizării) cu un etos contemplativ, care, prin forța lucrurilor, nu poate evita încărcătura sentimentului resemnării. Pe de altă parte, motivul creației nu ia chiar forma dinamismului romantic, și, cu atît mai puțin, a beției dionisiace! S-a și spus, în acest sens, că „românului nu-i place ceea ce e exces, lipsa de măsură"; el „are o sensibilitate vie, se înfrățește cu natura", care însă „nu zdrobește pe individ", este în strînsă comunitate cu ea, dar „își păstrează individualitatea intactă"[13]. Tocmai de aceea, mai departe, autorul consideră caracteristică pentru psihologia românului „apolinizarea fondului dionisiac, disciplinarea și inflexiunea patosului violent la exigențele formei și măsurii"[14]. Puse ca mituri — sublinia Călinescu — *Miorița* „a ajuns să fie socotită de unii Divina noastră Comedie", iar *Meșterul Manole* ca „mitul estetic, indicînd concepția noastră despre creație, care e rod al suferinței"[15].

---

[11] F. von Kutschera, *Einführung in die intensionale Semantik*, Berlin / New York, W. de Gruyter, 1976, p. 23.

[12] *Ibidem*. Așa cum am subliniat (în nr. 2, 1987, p. 153), autorul citat aci găsește că R. Carnap formula cu ajutorul sintagmei „lumi posibile" un adevărat program al semanticii logice, centrat pe ideea „de a determina interpretările cele mai bogate informațional astfel încît să stabilească valorile de adevăr ale propozițiilor nu numai într-o lume, anume lumea noastră, cea « reală », ci în toate lumile posibile".

Este vorba astfel de a determina sfera de valabilitate a valorilor de adevăr după cerința totalității, a întregului, astfel încît „lumea reală", „lumea noastră", care « este tot ceea ce se petrece » (L. Wittgenstein, *Tractatus*, 1), nu-i singura lume de valabilitate a valorilor de adevăr! Dar „lumi posibile" nu pot fi invocate în orice împrejurări, ceea ce face necesară admiterea de „lumi imposibile", adică nonvalabilitatea, nonsensul. În măsura în care „lume" dintr-o instituire valorică (propoziție cu sens, sistem explicativ, operă în știință, artă, acțiune ș.a.) vine nu numai prin intenționalitate (orientare spre..., raportare la...), ci și prin obiectualitate (este, are un statut ontologic ca „lume" sau, așa cum spunea Wittgenstein, « este tot ce se petrece »), ea este „reală" și astfel „lume a noastră", adică dincoace de interferența „lumii posibile" — „lumii imposibile". În alți termeni, prin instituirea ca „lume" într-o realizare valorică, lumea intră sub o perspectivă de valabilitate, și, fără a înceta a fi reală, este „reală" ca „lumea noastră" (valabilă pentru noi) și este astfel una dintre „lumile posibile", este o realizare, nu angajează nonsensul!

Ideea că *Miorița*, ca și creația folclorică în genere, implică nu numai o concepție despre lume și viață, ci și o concepție despre creație atrage atenția, credem, tocmai asupra unității dintre contemplativ și acțional, greu de separat în creația populară. Dacă transpunem aceste laturi prin ceea ce cîndva Nietzsche numea „apolinic și dionisiac" și dacă amintim că, pentru autorul celebrei *Geburt der Tragödie* (1872), cultura „modernă" europeană a pierdut unitatea structurală a celei grecești presocratice, putem să facem presupunerea că mentalitatea din celebra baladă nu separă laturile aceluiași fenomen al afirmării spirituale, ci se păstrează în ceea ce-i totodată origine, unitate și freamăt al căutărilor!

Și mai clar! Deși „limba textelor este cea actuală în diferitele regiuni de unde au fost culese" (A. Fochi), *Miorița* neaducînd un lexic cu trăsături arhaice, mentalitatea, ca și viziunea asupra cunoașterii și creației trimit la o epocă (de gestație a textului, cel puțin!) premodernă. „Viața actuală" a baladei, proliferarea ei în variante (și reconfigurări ale „motivului mioritic" dincolo de variante!) păstrează mereu o constantă: „lumea mioritică", care „începe să fie" (M. Eliade), este dintru început, prin chiar modalitățile originare de instituire. Ceea ce înseamnă: ea era în modul de a fi al poporului, menirea graiului fiind aceea de a o aduce în prezență ca baladă!

Privită ca semnificativă și valabilă, această „lume" nu justifică marcarea comportamentului „mioritic" numai sub specia contemplativului, și, cu atît mai puțin, a resemnării! Ea este o „lume"... așa cum este! „Lumea" unei opțiuni și a unei căutări de sens, una valoric valabilă, și, ca urmare, pune și etosul tot sub aceeași perspectivă (valorică), dincolo de „pesimism" sau „optimism".

În alți termeni, „lumea mioritică" și personajele din *Miorița* (ciobanul, „mioara năzdrăvană", „măicuța bătrînă" ș.a.) nu există (empiric), ci valorează, sînt valabile, ilustrînd ceea ce M. Eliade numea „forța inegalabilă de creație a geniului popular". Popularitatea baladei confirmă „prestigiul creativității" (M. Eliade) și se explică tocmai prin izomorfismul „lumii mioritice" și cel al simțirii (și trăirii) ei prin „viața actuală" a baladei. Tocmai prin această identitate structurală ceva din ceea ce este trecător potențează ceea ce este etern omenesc, valori perene!

---

[13] Ath. Joja, *Logos și ethos*, București, Ed. Politică, 1967, p. 284. În asocierea fenomenelor naturale „la sentimentele sale intime" — continuă autorul — „natura nu-l copleșește"; „nici în contactul cu forțele naturii, nici în raporturile intersubiective nu aflăm o dezlănțuire dionisiacă necontrolată, ci o sensibilitate și un patos străjuite și disciplinate de *bona mens*, de înțelepciune și măsură" (*ibidem*, p. 284, 285).

[14] *Ibidem*, p. 285. Autorul consideră că însăși cultura română „e de tip apolinic"; poporul român însuși „s-a plămădit în armoniosul spațiu carpatic printr-un proces istoric care i-a creat un profil în care patosul apare ordonat de *bona mens*, minte și dreaptă judecată" și astfel profilul său spiritual „este originar înrădăcinat în orizontul logos-ului — Grecia, Roma, Bizanț" (*ibidem*, p. 285, 292).

[15] G. Călinescu, *Istoria literaturii române, Compendiu*, București, Editura pentru Literatură, 1963, p. 36, 37.

11. Forma exemplară a *Mioriței*, mesajul ei valoric umanist, precum și problematica afirmării umane pe care o configurează justifică admirația și prețuirea de care celebra baladă s-a bucurat și se bucură în procesul complex al receptării, integrării și așezării moderne a valorilor. Mai mult decît „un capitol central în istoria ideilor" (M. Eliade), balada stă mărturie pentru o capacitate demiurgică greu egalabilă în creații de autor ca atare (persoană). Poate de aceea s-a spus că „ea este, în planul literaturii populare, *Luceafărul* nostru"[16].

Ca urmare, putem afirma că *Miorița* este mai mult decît o poezie, este o modalitate de înscriere a creației noastre în cultura umanității. Căci „nu te poți înscrie în cultura universală — scria N. Iorga — decît aducînd o notă nouă în această cultură"[17]. Or, capodopera folclorului nostru înscrie cu adevărat o asemenea notă și într-o asemenea măsură încît revitalizează posibilitățile de a exprima adecvat pecetea stilului și a comportamentului apolinic în fluxul afirmării istorico-culturale a omului și a valorilor umane.

Subliniind importanța baladei în perspectiva a ceea ce M. Eliade numea „fenomenul « mioritic »" (proiectînd astfel balada în universul istoriei creației și culturii românești) nu am vedea însă o justificare pentru unele soluții tranșante, pentru formulări categorice. În sensul acesta: „putem vorbi de un sigiliu mioritic al existenței românești", „hieroglifă a spiritualității românești", „una dintre cărțile noastre de identitate" ș.a.[18]. Desigur, expresiile nu aduc neadevărul, dar implică posibilitatea unei abordări mai mult sub specia entuziasmului!

În fond, cam aceleași valențe le prezintă și „spațiul mioritic". Prin el, Blaga credea a fi aflat expresia (de fapt, metafora!) potrivită pentru „matricea stilistică" a culturii române. Dacă ne gîndim la înțelegerea fenomenului stil în epocă (lucrarea a fost scrisă de L. Blaga în 1936, dar ea expune mentalitățile școlii filozofice neoromantice de la Nietzsche la Spengler, Frobenius ș.a.), prin asocierea dintre peisaj și stil, și, mai ales, dintre stil și intenția structurală, destinul unei culturi, generalizările lui Blaga nu justifică atacurile (dure, pe alocuri) la adresa „spațiului mioritic". Oricum e prea mult spus că pentru Blaga „mioritic" ca termen „avea menirea de a exprima un principiu metafizic invariabil, de natură mistică, aparținînd zonei « abisale » (inconștiente) a « matricei stilistice » românești"[19].

---

[16] G. Muntean, „*Miorița — expresie a spiritualității românești*, în „Viitorul social", anul LXXIX, mai-iunie 1986, p. 238.

[17] N. Iorga, *op. cit.*, p. 27.

[18] G. Muntean, *op. cit.*, p. 236, 237, 238.

[19] P. Apostol, *Motivul mioritic în cultura română*, în A. Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, p. 17. În aprecierile mai recente s-au schimbat multe însă! „Prin teoria « spațiului mioritic » și a « matricei stilistice » și prin alte concepte puse în circulație de L. Blaga, folcloristica română a fost introdusă în alte zone, din care creațiile pot fi interpretate printr-o nouă perspectivă, propice reînnoirii conceptului de poezie populară" (Gh. Vrabie, *Poetica Mioriței*, p. 28).

Dar ce este „spaţiul mioritic"? Ceea ce „morfologia culturii" — preciza Blaga — considera „ca un sentiment spaţial în funcţie de un anumit peisaj, devine în teoria noastră « orizont spaţial », autentic şi, nediluat, al « inconştientului »", adică al unei „realităţi psiho-spirituale amplu structurate şi relativ sieşi suficiente"[20]. „Orizontul spaţial" al „inconştientului" persistă ca identic independent de peisajele dinafară; „inconştientul se simte organic şi inseparabil unit cu orizontul spaţial, în care s-a fixat ca într-o cochilie; el nu se găseşte numai într-o legătură... de la subiect la obiect cu acest spaţiu, cum se găseşte conştiinţa faţă de peisaj"[21].

În alţi termeni, „inconştientul" aci nu este luat în înţeles de „conştiinţă infinit scăzută", ci de realitate de sine stătătoare (psihospirituală, bineînţeles!). Ca atare, „orizontul spaţial al inconştientului" este mai mult decît un simplu sentiment, este o „realitate adîncă" ce explică „unitatea stilistică a unei culturi"; întrucît putem să-i atribuim „o funcţie plastică şi determinată, putem să-l numim şi « spaţiu-matrice »"[22].

Restrîngînd cercetarea la cultura românească, „spaţiul matrice" se relevă prin doină. „Cu rezonanţele ei" — sublinia Blaga — doina „ni se înfăţişează ca un produs de o transparenţă desăvîrşită: în dosul ei ghicim existenţa unui spaţiu matrice, sau al unui orizont spaţial cu totul aparte", înzestrat „cu accente sufleteşti, care lipsesc peisajului ca atare"[23]. Cu acest „orizont spaţial" se simte organic legat „sufletul nostru inconştient", anume cu un „spaţiu matrice, indefinit ondulat, înzestrat cu anume accente, care fac din el cadrul unui anume destin".

Blaga descrie şi defineşte în diferite modalităţi acest „spaţiu matrice" şi îl leagă cu sentimentul destinului: „Să numim acest spaţiu matrice, înalt şi indefinit ondulat, şi înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului: *spaţiu mioritic*"[24]. Este orizontul ce se desprinde „din linia interioară a doinei, din rezonanţele şi din proiecţiunile ei în afară", precum „şi din atmosfera şi din duhul baladelor noastre"[25]. Destinul nu e simţit aci „ca o boltă apăsătoare", „ca un cerc fără scăpare", ci ca un sentiment „încuibat subteran în sufletul românesc", structurat şi el de „orizontul spaţial înalt şi indefinit ondulat"; de fapt, „orizontul spaţial al inconştientului şi sentimentul destinului" sînt aspecte sau elemente ale unui „complex organic"[26].

Admiţînd că „sufletul popular românesc posedă un spaţiu-matrice deplin cristalizat", Blaga presupune „că românul trăieşte, inconştient, pe « plai », sau mai precis în spaţiul mioritic, chiar şi atunci cînd, de fapt, și pe planul sensibilității conștiente, trăiește de sute de ani pe bărăgane''[27].

---

[20] L. Blaga, *Spaţiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, Bucureşti, Ed. pentru Literatură Universală, 1969, p. 123. „Orizontul spaţial al inconştientului" trebuie socotit „ca un fel de cadru necesar şi neschimbat al spiritului nostru inconştient" (*ibidem*).

[21] *Ibidem*.

[22] *Ibidem*, p. 123, 124.

[23] *Ibidem*, p. 124, 125.

[24] *Ibidem*, p. 125.

[25] *Ibidem*. Autorul asocia doina cu plaiul, „dar nu ca peisaj pur şi simplu, ci aşa cum îl evocă versul: « Pe-un picior de plai, / pe-o gură de rai »"

[26] *Ibidem*, p. 125, 126.

,,Spațiul mioritic'' face parte integrantă din ființa celui ce trăiește cel mai mult pe plai : ciobanul. Evocînd versuri din *Miorița*, Blaga scrie : el [ciobanul] ,,este solidar cu acest spațiu, cum e cu sine însuși, cu sîngele său, cu morții săi'', așa cum se relevă ,,în acel suprem cîntec, care s-a moștenit din veac, și în care Moartea pe plai e asimilată în tragica-i frumusețe cu extazul nunții''[28].

Nu prea vedem aci temeiuri pentru acuza de ,,dragoste de moarte'', ,,misticism obscurantist'', pesimism, resemnare ș.a. Căci Blaga scria : ,,Să nu pierdem însă nici un moment din vedere că ne găsim pe un teren al nuanțelor, al atmosferei, al inefabilului și imponderabilului. Sigur e că sufletul acesta, călător sub zodii dulci-amare, nu se lasă copleșit nici de un fatalism feroce, dar nici nu se afirmă cu feroce încredere față de puterile naturii sau ale sorții, în care el nu vede vrăjmași definitivi. De un fatalism pus sub surdină de-o parte, încredere niciodată excesivă de altă parte, sufletul acesta este ceea ce trebuie să fie un suflet care-și simte drumul suind și coborînd, și iarăși suind și coborînd...''[29].

Că Blaga vorbește de ,,sentimentul destinului propriu sufletului popular românesc'', sentiment întrepătruns cu ,,orizontul mioritic'', că ilustrează această teză prin versurile celebrei balade este adevărat ! Textele de mai sus nu justifică însă aprecierile negative asupra teoriei ,,spațiului mioritic'', nici considerarea mioriticului ca ,,principiu metafizic invariabil, de natură mistică'' (P. Apostol). Căci ,,mioritic'' desemnează, într-adevăr, un fenomen complex, iar *Miorița* are semnificația unui ,,motiv al culturii române'' (P. Apostol).

Și nu numai atît ! ,,Motivul mioritic'' prezintă și implicații ,,metafizice'' (filozofice de fond), fapt pentru care a și fost studiat ca modalitate de apropiere de înțelegerea specificului stilistic al culturii române. Așa cum preciza M. Eliade, Blaga (ca și alții, angajați în interpretarea celebrei balade) vine cu un demers ,,legitim atîta timp cît el descifra în baladă semnificații mai profunde, care nu erau sesizabile decît de la un anumit nivel speculativ''[30].

Concepția despre spațiul mioritic este solidară cu o sistematică filozofică mai largă, marcată structural de un idealism neoromantic ce supraliciteazǎ poziția și rolul factorilor extraraționali (,,inconștientul'', sentimentul, trăirea ș.a.) pornind de la o stare de fapt : ponderea valorică a acestora în creația umană. Pe urmele concepției lui W. Dilthey despre caracterul preponderent inconștient al creației artistice, Blaga propune o filozofie a inconștientului întemeiată ,,metafizic'' (filozofic) pe ideea de autonomie a acestei „realități psihospirituale''. Evident, o asemenea „realitate'' (de netăgăduit, ca și „realitatea'', starea de fapt a psihicului) comportă un instrumentar teoretico-metodologic și un aparat categorial specific. Tocmai în acest sens, Blaga pune accent pe metoda sesizării intuitive și propune „categorii abisale'' (stilistice), a căror virtualitate nu constă în a netezi accesul la cunoașterea (logică) a demersului, ci în a potența sensul tăinuit în metaforele configurărilor, astfel încît să permită prinderea lui într-o comprehensiune.

---

[27] *Ibidem*, p. 126. Pentru oamenii de la șes ,,cîntecul ține loc de plai'' ; într-un aliaj cu sentimentul destinului, ,,spațiul mioritic a pătruns ca o aromă în toată înțelepciunea de viață a poporului'' *(ibidem*, p. 126, 127).

[28] *Ibidem*, p. 127.

[29] *Ibidem.*

[30] M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 233. Autorul subliniază că nu poate fi refuzată o metodă sub pretextul că cei care o folosesc aci ,,descoperă sensuri noi și introduc valori personale într-un univers spiritual arhaic'' ; căci balada *Miorița* ,,este ea însăși rezultatul unui proces creator analog care, la o anumită epocă, a efectuat transmutația unui comportament ritual primar într-o capodoperă poetică, încărcată de semnificații noi și purtătoarea unui mesaj mai bogat și mai «elevat»'' *(ibidem)*.

Ponderea hotărîtoare a comprehensiunii în prinderea (sesizarea intuitivă) a spațiului ca „mioritic'' este susținută și de tezele de bază ale filozofiei culturii a lui Blaga : a) lumea umană (după el, lumea culturii) ca rezultat al unei „mutații ontologice'' (prin care a survenit în evoluție un mod total nou de a fi), adică al unei transformări radicale în structura lumii ; b) „destinul creator al omului'', al acestui nou mod de a fi. Ambele teze sînt menite să justifice ideea modernă despre unitatea dintre modul de a fi uman și destin (eliminînd ipoteza de tradiție a destinului transcendent), unitate manifestată prin capacitatea de creație.

Înțelese la dimensiunea lor efectivă în sistemul lui Blaga, nici „inconștientul'', nici destinul, și, cu atît mai puțin, „sentimentul destinului'' nu conțin „un principiu metafizic invariabil'', ci numai ceea ce este „etern în om'' (ideea lui M. Scheler), anume valoricul și capacitatea de instituire valorică, ceea ce face ca destinul să fie însăși structura intuiției creatoare, a disponibilității de plăsmuire în forma operelor umane. „Sentimentul spațial'', solidarizarea trăirii unui spațiu al viețuirii umane cu un peisaj (spațial), chiar și cu un gen al afirmării liricității (doina), cheamă, într-adevăr, un „principiu metafizic'', care, dacă e principiu, nu are cum să fie variabil ! Căci este vorba de o formă a universalității prin care vine un mod specific de a crea și exprima, adică un stil, în matca, în „matricea stilistică'' a unei culturi în care se poate crea în modalități multiple (de la „autor'' la „autor'' și, cu atît mai mult, de la epocă la epocă !), adică variabil, tocmai sub condiția constanței (a identității de sine) unui stil. Altfel, creația în forme specifice nu ar mai fi în universalitate !

Ceea ce căuta Blaga prin „mioritic'' din „spațiul mioritic'' era tocmai acel specific prin care rezistă „unitatea stilistică a unei culturi'', în concret a culturii românești. Dînd pecetea spațiului culturii noastre, a trăirii și comprehensiunii acesteia, „spațiul mioritic'' aduce în specificul concret al modului nostru de a ne afirma istoricește acel „etern în om'' (valoricul) și totodată reproiectează această aducere (împlinire valorică) în planul universalității.

Probabil de aceea Blaga a și ales pentru ilustrare versurile baladei care exprimă exemplar (la nivel de unicat și, ca atare, inegalabil) modul nostru de instituire valorică (de obiectivare prin creație) într-o operă ce este totodată în cultura noastră și în cultura universală. Căci aceasta este ca atare „universală'' tocmai prin asimilarea valoricului ce vine prin limbaj (cel poetic, în cazul de față) prin forța lucrurilor, relativ independent de pecetea unei limbi determinate.

În alți termeni, fără a împărtăși întreaga construcție psihologico-metaforică ce susține ideea de „spațiu mioritic'' ca „spațiu matrice'', îndrăznim să afirmăm că adjectivul „mioritic'' (asociat cu substantivele „spațiu'' sau „lume'') aduce una dintre măsurile specificității formei de instituire valorică în cultura noastră, mai exact o formă de universalizare a acesteia în procesul interacțiunii și comunicării moderne a culturilor și nu are menirea de a exprima un principiu metafizic/invariabil, de „natură mistică''. Originea (în sensul de „începuturi inaugurale'', cum spunea M. Eliade) a lui „mioritic'' este însăși *Miorița*, al cărei „erou'' are modul său specific de a se comporta (de a trăi, a reflecta, a suferi și a hotărî), anume modul „mioritic''.

Ca motiv „mioritic'' el are o singură menire : de a centra intenționalitatea, orizontul și „angajamentul ontologic'' (realizat valoric ca „lume mioritică'') al *Mioriței* ca instituire valorică și formă de viață ! De aceea, „mioritic'' nu interesează, în primul rînd, prin menirea de a exprima un principiu (*Miorița* nu este un tratat de „metafizică'' !), ci prin menirea de a purta un mesaj uman esențial, structurînd una dintre „lumile posibile'', adică dintre modalitățile esențiale de a fi ale lumii românești, mai precis aceea ce întrunește „apolinizarea fondului dionisiac'' (Ath. Joja), unitatea seninătății contemplative și a patosului acțiunii și creației.

În acest sens, nu este de neglijat preocuparea „eroului'' nu pentru ceea ce este, ci pentru ceea ce a fost să fie : „. . .Și-i spune curat / Că m-am însurat / Cu-o fată de crai, / Pe-o gură de rai. . . / C-am avut nuntași / Brazi și păltinași, / Preoți, munții mari, / Paseri, lăutari, / Păsărele mii, / Și stele făclii !''

De fapt, ceea ce Blaga releva semnificativ „în acel suprem cîntec'' (adică în *Miorița*), în care „Moartea pe plai e asimilată în tragica-i frumusețe cu extazul nunții'', era solidaritatea ciobanului cu spațiul. Nu oricare însă, ci spațiul său, „spațiul mioritic''. Se solidarizează aci : a) spațiul ca „orizont spațial'' ; b) destinul ca sens, adică asimilat ca „sentimentul destinului'' ; c) cîntecul (doină sau baladă) ca mod de aducere în prezență și a „orizontului spațial'' și a „sentimentului destinului''.

Acceptarea destinului nu-i rezultatul unei decizii, ci e, prin firea lucrurilor, prin faptul existenței umane solidarizată cu spațiul. M. Eliade avea dreptate : „nunta mioritică'' este celebrată „într-un cadru cosmic de asemenea măreție, încît evenimentul morții își pierde semnificația sa imediată. . . și revelează o dimensiune nebănuită pînă atunci''[31]. Interpretarea „nunții mioritice'' într-un sens pesimist (resemnarea, pasivitatea ciobanului, dorința „de a se stinge în sînul naturii''), ca și într-o formulă „optimistă'' (ca „apărare împotriva puterii malefice a mortului'') „nu duce exegeza mai departe''[32]. De fapt, continua Eliade, „pentru socie-

[31] *Ibidem*, p. 245. O spunea și Fochi (*Miorița*, 1964, p. 529) : „Ciobanul din *Miorița* nu dorește moartea pentru că în concepția sa aceasta ar fi identică cu nunta'', ci „dorește numai să i se îndeplinească acel ceremonial funerar care convine situației sale speciale de nelumit''.

[32] M. Eliade, *op. cit.*, p. 245. În contrast cu teza optimistă, s-a afirmat însă un punct de vedere ce acceptă „atitudinea de resemnare'', precizînd însă că aceasta nu echivalează cu a nega „dinamismul din sînul poeziei noastre populare în general'' (L. Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, București, Ed. pentru Literatură, 1967, p. 61). Resemnarea aci „nu este lipsită de erosim'', însă eroismul „nu constă în rezistența la ceea ce îi este scris'', ci „din supunerea liber consimțită și curajoasă la legea firii'' (*ibidem*, p. 93). E prea categoric (și riscant !) a spune însă : „O acceptare a necesității înțelese. Aceasta este ideea centrală a *Mioriței* (*ibidem*). Noroc însă că autorul dezvoltă și ideea : *Miorița* este tipică „pentru zborul imaginației care transfigurează'' elementele deznădejdii în elemente de viziune luminoasă (*ibidem*, p. 95).

tăţile tradiţionale, moartea constituie o experienţă greu accesibilă gîndirii moderne ; „numai marii poeţi, sau vizionari ca Nietszche, sau cîţiva filosofi mai sînt capabili să sesizeze misterioasa şi paradoxala unitate a vieţii şi a morţii” [33].

Acceptarea morţii poate fi „probă” de pasivitate (sau de resemnare) doar „dintr-o perspectivă raţionalistă” ; „în universul valorilor folclorice atitudinea păstorului exprimă o decizie existenţială mai profundă :. . .nu poţi decît să impui o nouă semnificaţie consecinţelor ineluctabile ale unui destin gata să se împlinească”, ceea ce nu înseamnă „fatalism”, deoarece „un fatalist nici măcar nu se crede capabil de a schimba semnificaţia a ceea ce i-a fost predestinat” [34].

Răspunsul „eroului mioritic” (M. Eliade) aduce în prezenţă o concepţie despre viaţă (şi moarte) încărcată de motive „metafizice”. Şi acestea (deşi formele de expresie diferă) prezintă, *mutatis mutandis*, o concordanţă cu înţelegeri filozofice moderne ale unui destin tragic. Încărcătura valorică din baladă apare însă în formă poematică, nu ca discurs „raţional”.

Trebuie să presupunem o evoluţie îndelungată în creaţia *Mioriţei*, mai multe straturi valorice ce o ridică, ca „înţelepciune”, la nivelul unui discurs modern. „Autorul” ei, ca un autor de „metafizică” modernă, nu se situează în plan evenimenţial, istoric, ci în planul creaţiei — forma prin care omul resemnifică destinul său, îl face „destin creator” (Blaga), impune un sens nonsensului şi, ca atare, se comportă eroic, fără a plonja însă într-un optimism nemotivat : „Şi-i spune curat / Că m-am însurat / C-o fată de crai, / Pe-o gură de rai. / Iar la cea măicuţă / Să nu-i spui, drăguţă, / Că la nunta mea / A căzut o stea”. . .

12. Iată aci şi cîteva demersuri filozofice moderne asupra temei morţii.

„Relaţia metafizicii cu moartea — scria E. Fink — poate fi înţeleasă şi astfel încît moartea reprezintă atît obiectul gîndirii metafizice, cît şi al motivului existenţial al acesteia. . . . Orice discurs despre nemurire necesita întîi de toate încercarea de a înţelege fiinţa a ceea ce este muritor, fiinţa noastră umană ce se şterge fără urmă în trecerea timpului” [35].

Faptul de a înţelege moartea ca pe un fenomen firesc nu-i ocolit aci : „Omul se înţelege pe sine ca « muritor » nu întîmplător. Nu pentru că pînă acum oamenii au murit e de așteptat modalitatea de motivare : și în viitor toți vor muri. Murirea nu este o însușire exterioară și, în cele din urmă doar întîmplătoare" [36].

---

[33] M. Eliade, *op. cit.*, p. 245, 246. „Moartea nu este considerată o simplă nuntă, ci o nuntă de proporţii şi structură cosmică. Balada revelează o solidaritate mistică între om şi natură, care nu mai este accesibilă conştiinţei moderne” (*ibidem*, p. 246—247).

[34] *Ibidem*, p. 247. Este în zadar — continuă autorul — „să se caute « optimismul » *Mioriţei* în dragostea păstorului pentru munca lui, sau în apărarea celor vii împotriva strigoilor. Nu se poate vorbi despre optimism pentru că este vorba de o revelaţie tragică. Mesajul cel mai profund al baladei îl constituie voinţa păstorului de a schimba sensul destinului său” (*ibidem*, p. 248). Şi mai clar : „păstorul nu se comportă ca atîţia reprezentanţi iluştri ai nihilismului modern”, ci „preface nenorocul care-l condamnă la moarte într-un mister al tainei nunţii maiestos şi feeric, care, în cele din urmă, *îi permite să triumfe asupra propriului destin* (*ibidem*).

[35] E. Fink, *Metaphysik und Tod*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1969, p. 9. „Omul ca om — continuă Fink — locuieşte în umbra morţii” ; „noi ştim despre ea, ştim despre caracterul muritor al omului, despre sfîrşitul tuturor străduinţelor, al tuturor suferinţelor şi bucuriilor. Moartea este pentru noi certă, chiar şi dacă ora sosirii ei rămîne incertă. Certitudinea morţii străbate toate posibilităţile noastre” (*ibidem*, p. 9, 10).

Problema morții este legată într-un anumit mod cu problema timpului. Tocmai de aceea, „o chestionare filozofică despre moarte nu poate să fie expusă fără o confruntare de fond cu problema timpului" ; „cunoaștem timpul, chiar și dacă nu ne facem asupra lui nici cea mai mică idee. Viața noastră este prinsă în timp" [37]. Tocmai de aceea, „moartea omului are în întregul existenței umane o poziție proprie : ea nu este o întrebare neliniștitoare între altele" ; „în privința morții, cele mai ample probleme ale ontologiei și cosmologiei concordă cu problemele cele mai arzătoare despre sensul existenței umane" [38]. Ca „temă pentru gîndire", moartea este „de nepătruns", deși pentru noi este „o cale către înțelegerea lumii". În alți termeni, „ea nu este ceva ce înțelegem, însă e ceva prin care înțelegem, este o cale în umbră. În această umbră înțelegem unicitatea ființării noastre în lume, strălucirea lumii, ireversibilitatea timpului" [39].

Pe urmele reflecțiilor de referință ale lui Aristotel, Leibniz și Hegel, autorul leagă dezbaterea temei sub specia timpului de „finitudinea umană" : „Finitudinea își are expresia precisă, gustul ei amar în moarte. Ceea ce ne consternează, ne îngrădește și ne presează, ne aruncă în frica de Stăpînul absolut nu este ceva extrauman, ci este poate tot ceea ce este mai uman în om. Este ceea ce face să trăim, să cunoaștem și să gîndim ființa, lumea sub perspectiva a ceea ce e trecător, însă cu simțirea adîncă a unei binecuvîntări. Încheiem astfel anunțînd în tăcere și cu mîinile goale ; știm însă cu certitudine de ce au rămas goale" [40].

Legînd „modul de a fi uman și temporalitatea" (Dasein und Zeitlichkeit), Heidegger aborda tema morții sub specia ontologiei, asociind înțelegerea tot cu „finitudinea umană". Teza este : „A muri trebuie să fie luat asupra sieși de către fiecare existent uman în parte. Întrucît « este », moartea este esențialmente întotdeauna a cuiva, ceea ce înseamnă că ea este o posibilitate proprie a ființei... Prin a muri se relevă faptul că ontologic moartea este constituită prin ipseitate (Jemeinigkeit) și existență" [41].

Nu în orice mod de finitudine „moartea poate fi caracterizată ca sfîrșit al existentului uman" (Dasein) ; „sfîrșitul asociat cu moartea nu înseamnă nicidecum a fi — pentru — sfîrșit (Zu-Ende-Sein) al existentului uman, ci un *a fi pentru sfîrșit* (Sein zum Ende) al acestui fiind" [42].

---

[36] *Ibidem*, p. 10.

[37] *Ibidem*, p. 11. „Ca și toate lucrările reale în genere, noi sîntem în timp" ; „calea vieții omului, chiar a tuturor popoarelor și culturilor decurge în timp" *(ibidem)*.

[38] *Ibidem*, p. 29, 59.

[39] *Ibidem*, p. 207. Ca încheiere la această meditație, autorul oferă versul „... und was im Tod uns entfernt, ist nicht entschleiert" (R. M. Rilke, *Die Sonette an Orpheus* I, 19) : ...„iar ce ne-adumbră în moarte, încă nu se cuvîntă".

[40] E. Fink, *op. cit.*, p. 208. „Lunga raționare de mai sus — scrie autorul — ar putea fi depășită printr-un vers poetic : „Wirf aus den Armen die Leere zu den Räumen hinzu, die wir atmen ; villeicht dass die Vögel die erweiterte Luft fühlen mit innigern Flug" (R. M. Rilke, *Duineser Elegien*, 1) : „Zvîrle din brațe golul / către spațiile ce respirîndu-le ne-ngînă ; poate că păsările / văzduhului lărgit îl simt cu un zbor mai lăuntric".

[41] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 12. Aufl., Tübingen, M. Niemeyer, 1972, p. 240.

[42] *Ibidem*, p. 245.

Deci ontologic discutată, „moartea" nu este luată aci în sensul cel mai larg de „fenomen al vieţii", adică „biologic ontic", ci ca „o posibilitate a fiinţei, pe care orice existent uman şi-o asumă şi astfel se situează el însuşi în faţa celei mai proprii putinţe de a fi (Seinkönnen)"[43]. Deşi „o « stare de fapt » de netăgăduit", moartea „este pentru fiecare probabilă în cel mai înalt grad, însă încă nu şi « necondiţionat » sigură; dar nu despre această „posibilitate existenţială a existentului uman (Dasein)", despre această „putinţă ontică de a fi" este vorba, ci despre „posibilitatea ontologică" a sa, prin care „fiinţă pentru moarte" (Sein zum Tode), în măsura în care atinge „posibilitatea ontologică a unei putinţe proprii de totalitate a fiindului uman", survine ca „libertate pentru moarte"[44].

Departe de noi gîndul de a transforma proiecţia meditaţiei „ciobanului mioritic" într-o meditaţie „metafizică", mai ales sub specia ontologiei umanului! Incursiunea în spaţiul unor filozofii mai noi, în care este abordată problema vieţii şi a morţii, este însă ilustrativă pentru ideea că o meditaţie asupra acesteia nu înseamnă nici resemnare, nici pasivitate, pesimism ş.a., ci o expresie a unei atitudini în firea lucrurilor, una la care ajunge „înţelepciunea" umană atît în formă populară (îndeosebi la nivelul limbajului *poetic*), cît şi în formă filozofică propriu-zisă.

În fond, *Mioriţa* pune (în limbaj poetic, e adevărat, şi de aci greutatea de a descifra şi interpreta sensul din text), prin ceea ce-i constituie nucleul — „testamentul ciobanului" —, problema morţii şi astfel, aşa cum spunea A. Fochi, „atacă una dintre problemele fundamentale ale omului", „pune în discuţie însăşi semnificaţia existenţei lui". Fără a ajunge la o soluţie „existenţială" ca atare, atitudinea (de neînţeles, în condiţiile situării sub unghiul de vedere al vieţii obişnuite, cotidiene!) păstorului mioritic exprimă „o decizie existenţială mai profundă" (M. Eliade), într-o formă ce-l înalţă valoric, problema existenţei umane punîndu-se sub specia a ceea ce e general uman (sub specia valorii).

Într-un fel, atitudinea exprimă poematic ceea ce etico-filozofic s-a exprimat adesea ca „sentimentul tragic al vieţii" (Unamuno), „tragicul ca o configuraţie cu valoare umană specifică" (Volkelt). „Tragicul — scria Volkelt — se configurează prin contribuţia celor mai profunde şi mai puternice forţe ale firii omeneşti, din răscolirea întregului suflet, din ieşirea la iveală a tuturor aspectelor omenescului atît măreţe cît şi comune, atît sănătoase cît şi patologice, din evidenţierea a ceea ce este hotărîtor pentru sensul existenţei umane, pentru valoarea şi nonvaloarea năzuinţei omeneşti"[45]. Sub acest aspect, Unamuno era şi mai categoric: „În moarte se dezvăluie misterul vieţii, taina ei adîncă. În moartea lui Don Quijote s-a dezvăluit misterul vieţii quijoteşti"; „căci Don Quijote este, datorită morţii sale, fără moarte; moartea ne face nemuritori[46].

---

[43] *Ibidem*, p. 246, 250.

[44] *Ibidem*, p. 260, 266.

[45] Joh. Volkelt, *Estetica tragicului*, Bucureşti, Ed. Univers, 1978, p. 90. „La dezvoltarea tragicului — continuă autorul — participă, în primul rînd, contradicţiile cele mai grave şi ultime ale firii omeneşti. De aceea, orice tragedie bună ne lasă impresia că am devenit mai maturi în conştiinţa a ceea ce înseamnă să fii un om" *(ibidem)*.

[46] M. de Unamuno, *Viaţa lui Don Quijote şi Sancho*, Bucureşti, Ed. Univers, 1973, p. 393, 413. Evident, reflecţiile lui Unamuno implică două planuri: unitatea vieţii şi a naturii în firea modului de a fi uman, o unitate simţită ca destin („sentimentul destinului"); moartea lui Don Quijote ca realizare estetică, valorică — expresie a situării sub specia perenităţii.

13. Revenind la „eroul mioritic", ar fi de precizat următoarele: a) specificul atitudinii lui nu constă în „împăcarea cu moartea", ci în înțelegerea (și aci resemnificarea, impunînd „o nouă semnificație consecințelor ineluctabile ale unui destin gata să se împlinească", cum spune M. Eliade) unei unități (a vieții și a morții, a sensului și a nonsensului), a unui fenomen ce constituie „o experiență greu accesibilă gîndirii moderne"; b) departe de un comun pesimism, de resemnare, pasivitate ș.a., înțelepciunea din meditația profundă a păstorului trimite la o mentalitate nemarcată de viziunea modernă a raționalității; c) este mentalitatea și viziunea despre lume și viață din creația populară, în care „autorul" gîndește „metafizic" fără „metafizică", fără proiecte sistematice — conceptuale — despre „sensul existenței", „sentimentul destinului"; d) acestea apar însă ca fond problematic, fără a ajunge la problematizare și sistematizare.

Probabil datorită diferenței dintre ceea ce se spune ca „testament al ciobanului" și sensul tăinuit al acestei spuneri (care nu reiese nemijlocit din figurile textului, din metaforele esențiale!), s-a subliniat utilitatea unui demers cu un mare grad de teoreticitate pentru a descifra în baladă semnificații sesizabile numai „de la un anumit nivel speculativ" (M. Eliade).

Pe de altă parte, prezența alegoriei și a simbolului accentuează procesul de transformare a metaforelor în mituri (poetice) și leagă tot mai mult „locul" (cultural, de geneză) al baladei de o îmbinare între mentalități arhaice și intenții interpretative, venite pe fondul „vieții actuale" a baladei, în contextul culturii moderne. Miticul (care, aci, ca și în contextul culturii folclorice în genere, se îmbină cu fantasticul) accentuează necesitatea înțelegerii baladei în sistemul variantelor ei și a acestora din urmă ca rezultat totodată al unei interpretări și al creației. Așa cum s-a precizat, examinînd „mulțimea de forme artistice mioritice" se constată atît „existența unui lung și foarte complex proces formativ al celebrei poeme", cît și faptul „că la mijloc este vorba nu numai de o reproducere aidoma a modelului, a unei forme primordiale, ci și de un proces mai îndelungat de reelaborare"[47].

Tocmai pe acest fond se susține parțial și ideea *Mioriței* ca operă deschisă. Se adaugă aci însă acceptarea ideii dublei geneze, a textelor (variante) și a „autorului". Capodopera poeziei noastre populare aduce în paralel un complex valoric inegalabil ca adîncime ideatică și frumusețe poetică. Ea poartă un mesaj esențial nu pur și simplu pentru modul uman de a fi al unei anumite îndeletniciri, ci pentru însăși atitudinea omului în fața situației limită pentru prezența sa ca ins, situație pe care „creatorul anonim" o înțelege însă în perspectiva afirmării genului, a omului ca umanitate.

---

[47] Gh. Vrabie, *Poetica Mioriței*, p. 13. Căci „opera folclorică, în frunte cu *Miorița*, este rezultat al dinamismului interpretărilor, devenită model prin desele reluări, uneori variante strălucite, dar, de multe ori, și încercări neizbutite. Unele și altele coexistă, se explică reciproc, fiind rezultatul unui îndelungat proces formativ. În această continuă exersare stă însuși secretul deplinătății operei" (*ibidem*, p. 17—18).

Această finalitate constituie, de fapt, ceea ce M. Eliade numea un „mesaj mai bogat și mai elevat"[48]. Căci *Miorița* aduce omul și valorile cardinale ale împlinirii sale într-o lume ce consacră rolul hotărîtor al voinței și libertății umane. Cumva „țelul Creației" (M. Eliade) suferă astfel o inversare : nu „o omenire sanctificată", ci, prin creația poetică, o sanctificare a umanului ce nu anulează „importanța temporalității și a istoriei" tocmai pentru că afirmă „rolul hotărîtor al libertății umane" (M. Eliade). Căci prin instituire valorică „autorul" transformă raportarea la lume ce îi este proprie (ca „autor") într-o raportare la valoare și, ca atare, lumea este pusă ca „lume", în coordonatele valorilor perene.

„Lumea mioritică" însăși poartă intenția acestui rol : ca „lume", ea aduce orizontul afirmărilor posibile ; „mioritică" fiind, ea scoate lumea de sub zodia poeticului și o resemnifică într-o afirmare exemplară ce motivează o opțiune ce nu iese în vileag decît ca valoarea însăși a opțiunilor. „Eroul mioritic" nu moare nu pentru că ar fi nemuritor, ci pentru că e „mioritic", pentru că survine (prin creația poetică) într-o „lume" dincolo de murire și nemurire, anume : lumea în coordonatele perenității.

Nu riscăm nimic, ne pare, dacă prin aceasta trimitem la. . .*Luceafărul.* Eroul aci poate să dispună de ceea ce i s-a dat : „Reia-mi al nemuririi nimb / Și focul din privire". De ceea ce nu i s-a dat, el nu dispune, ci doar îl pune în dimensiunile dorinței : „Și pentru toate dă-mi în schimb / O oară de iubire". . . Modul în care își formulează dorința îl reprezintă în coordonatele proprii, coordonatele intemporalității („O oară. . .), și, de aceea, nu poate scăpa de „focul din privire" (simbolul veșniciei). „Eroul" de aci și, *mutatis mutandis*, „eroul mioritic" se află dincolo de coordonatele existențiale (mai simplu, cronospațiale), dincolo de murire și nemurire tocmai întrucît el *este* (valabil), valorează ca simbol a ceea ce omul este ca umanitate, ca valoare. Tragicul esteticovaloric (de fond) capătă tocmai de aceea și un sens existențial (și cel mai ușor de receptat „omenește") : afirmarea valorică („eroul" și „lumea" lui) nu cade, în modul de a fi, în orizontul unei lumi ca atare, dar nici nu se poate desolidariza de ea ! Dar. . . în fața aserțiunii (adevărate prin modul ei de a se înfățișa) « patru este un număr par » mai are rost să te întrebi : „cînd"?

Solidarizarea „eroului mioritic" cu spațiul viețuirii sale trimite astfel nu la evenimente și întîmplări, ci la însăși puterea omului de a căuta și de a da un înțeles vieții „Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai". . . Cu începutul ne aflăm astfel deja la sfîrșit !

---

[48] M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, p. 233. *Mutatis mutandis*, devine ilustrativă aci viziunea celebrului istoric al religiilor asupra omului :„. . .țelul Creației este o omenire sanctificata. Aceasta explică importanța temporalității și a istoriei, și rolul hotărîtor al libertății umane ; căci omul nu poate fi făcut zeu împotriva voinței lui" (*Istoria credințelor și ideilor religioase*, II, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 383).

MIORITZA EN TANT QU'INSTITUTION DE VALEUR ET FORME DE VIE

«L'univers mioritique» dans la perspective de la philosophie de la culture (III)

Résumé

La troisième partie de l'étude consacrée à l'interprétation philosophique de la célèbre ballade continue de s'occuper du statut de «l'univers mioritique» en relation avec la vision du monde et l'ethos de héros mioritique. Ce qui apparaît de nouveau dans ce contexte gravite autour du concept de «monde possible», opérationnel de point de vue méthodologique pour la compréhension du statut du «monde mioritique» et du message chargé d'un motif éthico-métaphysique de la ballade.

En fait la forme même de la ballade *Mioritza* — unité dans la totalité de ses variantes et, en tant que telle, sphère ouverte — se trouve toujours sous le signe «des mondes possibles». Ce qui a été quasi unanimement accepté comme épisode central, à savoir «le testament du berger» devient dans ce contexte l'une des projections possibles de l'homme même en tant qu'unité de la pensée et de la puissance d'agir associée à l'aptitude de vivre profondément le sentiment de la destinée. Car nous connaissons le «testament du berger» et non pas ce qui s'est passé justement parce qu'il ne s'est pas passé, on ne fait que l'annoncer comme s'il avait eu lieu dans le «temps primordial» (M. Eliade).

«Le héros mioritique» est l'homme qui se propose dans l'une des formes essentielles de ses possibilités d'affirmation, et le «monde mioritique» apparaît comme mythe poétique de la méditation déclenchée par la quête du sens de la vie, un mythe de facture apollinienne mais irréductible à l'ethos de la résignation (dans la mesure où notre peuple particularise ce que l'on a nommé «apollinisation du fond dionysiaque», inflexion du pathos violent aux exigences de la forme et de la mesure). En tant que monde de la quête du sens et de l'option, l'univers mioritique est un univers de valeur et, par conséquent, place l'ethos du héros sous la même perspective, au-delà du «pessimisme» ou de «l'optimisme».

La réponse du «héros mioritique» actualise une conception sur la vie et la mort chargée de motifs «métaphysiques» sans pourtant s'objectiver dans une métaphysique. L'unité entre «la vie actuelle de la ballade» et «le grand motif mioritique» nous oblige à supposer dans la création de la ballade une longue évolution, plusieurs couches de valeurs, ce qui, en tant que «sagesse», la situe au niveau d'un discours moderne. «L'auteur», tout comme un auteur de «métaphysique moderne», ne se situe pas dans un plan événementiel, mais dans le plan de la création, de la forme par laquelle l'homme resignifie sa destinée et, par conséquent, se comporte héroïquement sans plonger dans un optimisme immotivé.

Associé au temps, le thème de la mort dénote une compréhension naturelle du phénomène, n'accuse aucun «tragisme existentiel». C'est pourquoi il n'est pas obligatoire que la méditation sur la mort exprime résignation, passivité, pessimisme, etc. Car le «héros» se trouve dans la méditation même, au cœur du fond de valeur et non dans un plan biologique-ontique.

Par son message, *Mioritza* situe l'homme et les valeurs cardinales de son accomplissement dans un monde qui consacre le rôle décisif de la volonté et de la liberté humaine. « L'univers mioritique » renferme l'intention de ce rôle : en tant que « monde » il apporte l'horizon des affirmations possibles ; étant « mioritique » il resignifie le monde d'une manière exemplaire dans laquelle la motivation de l'option est relevée comme valeur même de toutes les options. Le « héros » ne meurt pas, non qu'il soit immortel mais parce qu'il est « mioritique », il surgit (par la création poétique) dans « un monde » au-delà de la mort et de l'immortalité : le monde dans les coordonnées de la pérennité.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

● **ARTUR GOROVEI – MEMBRU DE ONOARE AL ACADEMIEI ROMÂNE.** După cum este cunoscut, Artur Gorovei a fost ales, pe baza unui raport al lui Ioan Bianu, membru corespondent al Academiei Române la 28 mai 1915.

În ședința din 25 mai 1940, Sextil Pușcariu face propunerea ca Artur Gorovei să fie ales membru de onoare al Academiei Române. ,,Propunem, susținea Sextil Pușcariu, alegerea d-lui Artur Gorovei ca membru onorar al Academiei Române, în credința că această distincție din partea celei mai înalte instituțiuni culturale va încununa după merit o activitate lungă și fertilă a distinsului nostru folclorist reînviitor al trecutului românesc și scriitor de seamă'' *(Anale*, LX (1939 – 1940), p. 158). Lui Sextil Pușcariu i se asociau, susținînd propunerea : Mihail Sadoveanu, Nichifor Crainic, Lucian Blaga, Nicolae Bănescu, Ion Petrovici, Dimitrie Gusti, Gheorghe Petrașcu, Theodor Capidan și Liviu Rebreanu. ,,Procedîndu-se la votul cu bile – menționează procesul verbal al ședinței respective – se constată că dl. Artur Gorovei a întrunit 20 voturi din 24 exprimate, 4 voturi fiind contra, fiind și una abținere. Dl. vice-președinte I. Petrovici proclamă ales membru de onoare al Academiei pe dl. Artur Gorovei'' *(ibidem)*.

Lui Artur Gorovei hotărîrea Academiei îi era comunicată la 10 iunie 1940, cu adresa nr. 2003 : ,,Onorate Domnule Coleg, Academia Română, în semn de deosebită prețuire a îndelungatei și bogatei Domniei Voastre activități folkloristice, istorice și literare, v-a ales în ședința de la 25 mai 1940, MEMBRU de ONOARE al ei. Comunicîndu-vă acest vot, vă rugăm să primiți, Onorate Domnule Coleg, expresiunea distinsei noastre considerațiuni. Președinte, (ss) C. Rădulescu-Motru ; Secretar general, (ss) Alexandru Lapedatu. Domniei Sale, Domnului Artur GOROVEI, membru de onoare al Academiei Române. Folticeni'' *(Arhiva Academiei*, Dosar A–7, 1940, fila 2).

La 14 iunie 1940, Artur Gorovei expedia, din același ,,Folticeni'', o scrisoare de mulțumiri, înregistrată la Academia Română la 18 iunie 1940, cu numărul 2180 : ,,Domnului Președinte al Academiei Române. Primind scrisoarea Dvs. nr. 2003, prin care îmi faceți cunoscut că Academia Română m-a ales Membru de onoare al ei, vă rog să primiți cele mai călduroase mulțămiri, și să binevoiți a arăta aceleași sincere mulțămiri și domnilor membri cari m-au ales. Primiți, vă rog, Domnule Președinte, expresiunea distinsei mele considerațiuni. Artur Gorovei'' *(ibidem*, fila 5).

PROBLEMA *DEVENIRII* ÎN COSMOGONIA POPORANĂ

ADRIAN ȘUȘTEA

Este bine să observăm că, în genere, legendele poporane care explică devenirea cosmică pe ,,formula tetradei" precizează mai întîi natura elementului originar și faptul că materia necesară demiurgului la facerea lumii există ca ,,posibilitate" în însăși cuprinderea principiului-apă. Să privim dar mai de aproape aceste texte, încercînd, pe cît ne stă în putere, să găsim o interpretare verosimilă a ,,expresiei conceptuale" pe care o implică problema devenirii în cosmogonia poporană : ,,Înainte de facerea lumii, zice că nu era pămînt ca acuma, ci numai o apă mare, cît vedeai cu ochii, care plutea pe întinderea cea nemărginită a hăului, întocmai după cum plutesc în timpul de față norii în aer. Și pe deasupra apei aceleia, înota încolo și încoace Dumnezeu și dracul, unicele ființe viețuitoare pe atuncea.

De la un timp însă, urîndu-i-se lui Dumnezeu de atîta horhăit și înotat și voind ca să se mai odihnească puțin, s-a hotărît să facă ceva doară să se poată odihni. Și cum s-a hotărît, a și scos puțină tină de sub unghii, a făcut dintr-însa o turtiță, s-a suit pe turtița aceea și așa a început el apoi a pluti mai departe pe suprafața apelor.

Necuratul, văzînd ceea ce-a făcut Dumnezeu, s-a suit și s-a întins și el cît era de lung, pe turtiță, însă fără să ceară încuviințare de la cela ce-a făcut-o. Iar mai pe urmă, cînd a văzut că Dumnezeu, care era foarte obosit, voiește să ațipească și să doarmă puțin, a început a-l trage și a-l împinge încolo și încoace, cu gîndul ca să-l răstoarne în apă și să-l înece, și apoi să rămînă el stăpîn peste lume. Dar în zadar i-a fost toată munca, căci cu cît îl trăgea și-l împingea el mai tare, cu atît turtița de sub dînșii se lățea și se făcea mai mare, pînă ce, în sfîrșit, s-a făcut dintr-însa pămîntul pe care ne aflăm noi astăzi"[1].

Potrivit deci concepției poporane, cosmogonia se săvîrșește de către puterea creatoare a unei divinități androgine, exprimată însă prin manifestările corespunzătoare unui cuplu antagonic. Cu alte cuvinte, se recunoaște faptul că binele și răul coexistă în actul creației, întocmai cum divinitatea realizează o unică armonie prin unirea contrariilor. Cele ,,opuse" se acordă, iar o dată cu cea dintîi concordie se înfăptuiește ,,monada" cosmică, o adevărată *temelie* la baza întregii construcții a Universului. Creșterea și devenirea ritmic-armonică a monadei primordiale, ce continuă să aspire *apeiron*-ul printr-o mișcare cosmic generativă, în urma căreia se impune principiul-limită / *peras*, definește însăși ordinea cosmică subîntinsă de raporturi numerice sau acordul principiilor pe formula *tetradei* [2]. Să vedem însă care sînt premisele din inter-

---

[1] Sim. Fl. Marian, *Știma apei*, în ,,Familia", 1905, nr. 40, 47 (Tișăuți — Suceava), apud. *Legende populare românești*, I. Ediție critică și studiu introductiv de Tony Brill. Prefață de Ion Dodu Bălan, București, Ed. Minerva, p. 170.

[2] *Note la Philolaos*, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. II, partea a 2-a, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1984 ; Paul Kucharski, *Étude sur la doctrine pythagoricienne de la tetrade*, Paris, Société d'édition ,,Les Belles Lettres", 1952 ; Armand Delatte, *Études sur la littérature pythagoricienne* (Bibl. de l'Éc. des Hautes Études), Paris, Champion, 1915.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 1, p. 45 — 58, București, 1989

ferenţa cărora urmează să deducem concepţia poporană despre săvîrşirea cosmogoniei pe formula tetradei. Pentru aceasta să considerăm mai ales acele construcţii mitice în care Dumnezeu face o „turtiţă" de pămînt cît un pat şi se culcă, dar diavolul îl împinge spre cele patru direcţii cardinale, ca să-l înece.

O legendă bucovineană spune că „necuratul fuge cu Dumnezeu în braţe ca să-l înece la malul apei spre răsărit, spre apus apoi la miazănoapte şi în urmă spre miază-zi, dar pămîntul crescînd, nu izbuti" [3]. Alţii cred că „diavolul l-ar fi tras de picior pe D-zeu în cele patru părţi»[4]. Tot despre constituirea cvadripartită a geogoniei aminteşte o legendă publicată de I. Teodorescu în „*Şezătoarea*" : „Pe turtiţa ceea a tot stupit-o şi a lăţit-o Dumnezeu în palme, pînă ce au avut cît ar şedea amîndoi pe ea. La o margine a făcut turtiţa în chip de spătar şi Satana s-a culcat de către spătar, iar Milostivul Savaon pe la margine. Stînd ei aşa, au sfătuit ce-au sfătuit şi pe Dumnezeu l-a furat somnul... Lui Satana ce-i dă în gînd? ⟨Ia amu mi-a venit şi mie drăguş la căuş. Cum doarme dus, am să mă scap de el şi eu să rămîn cu pămîntul⟩. Şi cum dormea Milostivul pe la margine, odată huştiuliuc! îl răpede în apă. Da în loc să se ducă în apă, pămîntul a fugit înainte cît vezi cu ochii, şi aşa s-a lăţit pămîntul tare mult la răsărit... Dracul, dacă a văzut aşa, l-a tăbărît pe sus cum a putut şi l-a repezit în apă spre miezul nopţii, dar pămîntul a fugit înaintea lui Dumnezeu de nu-i mai vedeai marginea. Şi tot aşa l-a asvîrlit la soare-apune, la miazăcale, fără să poată scăpa de el, că în loc să se înece, pămîntul fugia cît colo înaintea Milostivului. Şi amu nici nu mai avea încotro să-l svîrle"[5].

După cum reiese din aceste fragmente, „lumea nu-i făcută într-un feliu; e adunată laolaltă, da nu-i toată dintr-un feliu" [6]; fiecare din cele patru regiuni ale lumii are o existenţă a sa specifică, legată în primul rînd de *timpul* urzirii. Vom observa de altfel că, potrivit credinţelor poporane, „Sfîntuleţul s-a apucat să urzească pămîntul într-o marţi, lucrînd la el *patru* zile" [7].

În ce priveşte semnul, pe temeiul căruia iau naştere cele patru „locuri" concrete care sînt cele „patru regiuni ale lumii", să considerăm unul din aspectele sale determinante în raport cu „aşezarea" sau „sprijinul pămîntului", indicînd adică cei patru stîlpi cardinali şi totodată rînduiala tetradei ihtiomorfe. După ce demiurgul a potrivit în cele „patru unghiuri de lume" stîlpi de sprijin pentru „greul pămîntului", a rînduit în apele primordiale, ca să nu se „surpe lumea", şi *patru peşti* „fără samăn de lungi, de groşi şi de puternici" : „îndată i-a şi pus să steie în formă de cruce dedesuptul pămîntului, adică unul spre răsărit, al doilea spre apus, al treilea spre amiaz, iară al patrulea și cel din urmă spre miezul nopții"[8]. Este interesant să subliniem că în *Evangheliarul* din 1642—1643, care „s-a scris de mîna lui Antim monahul", este reprezentat „Zodiacul" cu semnul Peștilor alcătuit pe formula tetradei : o „totalitate" ihtiomorfă, cu atribute cosmice, care trimite, printr-o sintagmă cu conotații ophidiene — „peștele cu capul pe coadă" —, la principiul hermafrodit al „legării".

---

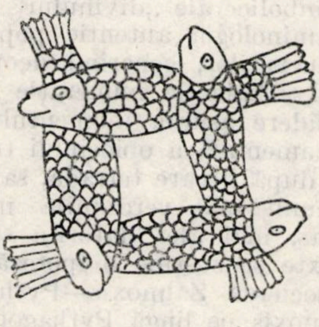
[3] Elena Niculiţă-Voronca, *Datinele şi credinţele poporului român adunate şi aşezate în ordine mitologicŏ*, vol. I, Cernăuţi, Tipografia Isidor Wiegler, 1903, p. 6.

[4] *Ibidem.*

[5] Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult după credinţele poporului român*, Bucureşti, Leipzig, Viena, 1913, p. 17.

[6] Ernest Bernea, *Cadre ale gîndirii populare româneşti. Contribuţii la reprezentarea spaţiului, timpului şi cauzalităţii*. Cu o postfaţă de Ovidiu Bârlea, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 79.

[7] C. Rădulescu-Codin, *Legende, tradiţii şi amintiri istorice adunate din Oltenia şi din Muscel*, Bucureşti, Leipzig, Viena, 1910, p. 1.



Putem spune dar că exista o semnificativă relație între faptul că tetrada ihtiomorfă poartă amprenta „nodului" benefic și figura *ouroboros*-ului, care exprimă limita devenirii în geogonie. Explicația este dată de omologia petrecută în plan simbolic. Astfel, *piscis rotundus*, produs de armonia tetradei ihtiomorfe, poate fi în multe privințe reprezentat ca *draco se ipsum impraegnans* (dragon qui se féconde lui-même), hermafroditul *ouroboros*, a cărui „rotunditate" este desemnată în raport cu cele patru puncte cardinale (C.G. Jung stăruie asupra faptului că „le cercle ou la sphère contient le chiffre quatre", *Psychologie et religion*, Buchet, Chastel, 1958, iar în altă parte precizează : „Est in mari piscis rotundus, ossibus et corticibus carens, et habet in se pinguedinem", p. 127, n. 28).

Să reținem de altfel că, potrivit lui Ion Ionică, fundamental pentru problemele de timp și spațiu în gîndirea poporană este numărul *patru*[9]. Subliniem această idee care condiționează probabil o viziune asupra lumii cu mult mai arhaică, sursă totodată a unor categorii de practici rituale semnificative pentru caracterul contemplativ al experiențelor în sacru. Considerăm astfel drept foarte importantă, pentru articularea sacralității numărului *patru* în contextul unei culturi umane arhaice, o notă atribuită lui Aristotel referitoare la obiceiul tracilor de a număra pînă la *4* — cu reluarea seriei, după fiecare tetradă (*Probleme* XV, 3, 910 b)[10]. Formularea din Pseudo-Aristotel se corelează în mod oportun cu doctrina pythagoreică asupra raporturilor numerice din cuprinsul sferei, motivată sintetic deopotrivă în practica numărătorii în baza patru.

Iată ce spune Lucian din Samosata în acest sens :

„4. *Pitagoreicul* : Apoi, va trebui să știi să numeri.

---

[8] Sim. Fl. Marian, *Peștii pămîntului*, în „Junimea literară. Revistă literară, științifică", Cernăuți, Suceava, 1906, p. 67, apud. *Legende populare românești*, I, p. 179—182.

[9] Ion I. Ionică, *Drăguș — un sat din Țara Oltului (Făgăraș). Manifestări spirituale. Reprezentarea cerului*, București, 1944, p. 79.

[10] *Note la Philolaos*, p. 116, n. 62.

Cumpărătorul : Dar încă de pe acum mă pricep la numărătoare.

Pitagoreicul : Ia să vedem cum numeri!

Cumpărătorul : Unu, doi, trei, patru.

Pitagoreicul : Vezi? Ceea ce tu crezi că-i „patru" este de fapt „zece", triunghiul desăvîrşit, jurămîntul nostru"[11].

Toate aceste consideraţii arată că, în ultimă analiză, viziunea poporană asupra cosmogoniei săvîrşite pe formula tetradei culminează în conotaţiile magico-simbolice ale „divinului" *tetraktys*. Ele completează în mod remarcabil terminologia autentic poporană asupra *tetradei* ca „rădăcină" a naturii lucrurilor, generînd deopotrivă notaţii corespunzătoare despre sistemul arhaic de numeraţie în baza *patru*.

Insistînd cu precădere asupra momentului ontologic-ritual, în ce priveşte motivaţia fundamentală a obiceiului tracilor de a număra pînă la *4*, cu reluarea seriei după fiecare tetradă, savanta italiană Timpanaro Cardini consideră ca mult mai verosimilă influenţa tracilor asupra doctrinei lui Pythagoras, mai ales datorită sacralităţii lui 4, celebrul *tetraktys*[12]. În unele texte se susţine o ipoteză similară în legătură cu religia geto-dacă şi asocierea Zalmoxis—Pythagoras: „Povestea unui stagiu petrecut de Zalmoxis pe lîngă Pythagoras, cu prilejul unei captivităţi, urmărea, pe cît se pare, o înnobilare a credinţelor pythagoreice care ar fi inspirat doctrina reformatorului religiei getice. De fapt, întrucît, aşa cum constată şi Herodot la sfîrşitul capitolului, se interpune şi un anacronism, cultul lui Zalmoxis fiind anterior lui Pythagoras, relaţia poate fi exact inversă"[13]. Şi pentru Ion Horaţiu Crişan legătura dintre filozofia zalmoxiană şi cea pythagoreică este evidentă; „se pare că este vorba de aceeaşi bază: orfismul"[14].

Este interesant de semnalat că Herodot, apoi Hellanicos din Mitilene, care reproduce în general spusele lui Herodot, şi Suidas fac aluzie la faptul că Zalmoxis ar fi dispus construirea unei locuinţe subterane, unde ar fi stat retras patru ani. Din nou referire, foarte probabil, la sacralitatea tetradei, a unui ciclu cosmic care însumează însăşi fazele devenirii. Cu alte cuvinte, o renaştere ciclică, în care învierea naturii se corelează cu durata palingenezică într-o viziune fundamental marcată de sfera asociaţiilor aritmologice. Poate că esenţialul acestor sensuri şi aplicaţii ale paradigmelor numerologice se vădeşte într-un context acusmatic al învăţăturii lui Philolaos, unde „numărul este puternica şi increata legătură ce ţine laolaltă statornica veşnicie a lucrurilor din kosmos".

---

[11] Lucian din Samosata, *Filozofii la mezat*, în „Scrieri alese", ediţia a II-a. Traducere şi note de Radu Hîncu. Cuvînt înainte de Sanda Diamantescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1983, p. 83—84; cf. A. Ed. Chaignet, *Pythagore et la philosophie pythagoricienne*, Deuxième édition, II, Paris, 1874, p. 117 sq.

[12] *Note la Philolaos*, p. 116, n. 62; asupra *tetraktys*-ului, cf. şi Pythagore, *Les Vers d'Or*, Hiérocles, *Commentaire sur les Vers d'Or des pythagoriciens*. Traduction nouvelle avec prolégomènes et notes par Mario Meunier, Paris, MCMXXX, p. 239—248; Plutarque, *Isis et Osiris*. Traduction nouvelle avec avant-propos, prolégomènes et notes par Mario Meunier, Paris, MDCCCCXXIV, p. 220—221; Théon de Smyrne, *Exposition des connaissances mathématiques utiles pour la lecture de Platon*. Traduite pour la première fois du grec en français par J. Dupuis, Paris, 1892, p. 153 sq.

[13] *Note la Pythagoras*, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, partea a 2-a, Bucureşti Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979, p. 70—71, n. 9; pentru viaţa lui Pythagoras, cf. Isidore Lévy, *Recherches sur les sources de la légende de Pythagore*, Paris, Éditions Ernest Leroux 1926; Isidore Lévy, *La légende de Pythagore de Grèce en Palestine*, Paris, Champion, 1927; Armand Delatte, *La vie de Pythagore de Diogène Laerce*, Bruxelles, 1922.

[14] Ion Horaţiu Crişan, *Spiritualitatea geto-dacilor. Repere istorice*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1986, p. 323; asupra orfismului şi a mitului lui Orfeu, cf. W.K.C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque. Étude sur la pensée orphique*. Traduit de l'anglais par S. M. Guillemin, Paris, Payot, 1956; cap. XI — *Les orphiques* — din W. K. C. Guthrie, *Les grecs et leurs dieux*. Traduit de l'anglais par S. M. Guillemin, Paris, Payot, 1956, p. 337—364; André Boulanger, *Orphée. Rapports de l'orphisme et du christianisme*, Paris MCMXXV; Pierre Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Etudes d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris, 1937.

Observăm aşadar că problema fundamentală în cadrul cosmogoniei săvîrşite pe „formula tetradei" rămîne, cel puţin pînă acum, fluxiunea punctului-monadă spre cele patru direcţii ale spaţiului. Legendele spun că Universul se dezvoltă în jurul unui *centru* ipostaziat de cadrul geogonic iniţial. Prin urmare, punctul de plecare al devenirii îl constituie substratul sau materia ca potenţialitate, iar această „putinţă de a fi" a monadei primordiale poate şi trebuie să fie înţeleasă ca „începătură" a creaţiei. Trebuie să vedem însă în ce fel enunţă devenirea textele de cosmogonie poporană.

După cum am arătat, prin cosmogonie, gîndirea poporană desemnează cel mai adesea crearea pămîntului. Trebuie observat faptul că pentru a explica devenirea cosmică numai în raport cu epuizarea momentului geogonic, legendele poporane enunţă două etape fundamentale: 1. determinarea cadrului geogonic iniţial şi 2. organizarea lui printr-o mişcare în direcţii contrare. Or, aceste două momente fundamentale ale creaţiei sînt exprimate numai în raport cu activitatea unui cuplu antagonic. Primul moment afirmă valabilitatea lucrării diurne a principiului socotit benefic; celălalt, prin care vedem explicată devenirea cu ajutorul mişcării, se referă la săvîrşirea unei armonii superioare de către principiul considerat malefic. Vom preciza că potrivit gîndirii poporane nu putem accepta realitatea devenirii cosmice, în urma mişcării în direcţii contrare, decît ca activitate specifică în regim nocturn şi deci în opoziţie cu lucrarea diurnă a principiului benefic. Acest mod de a concepe devenirea, în raport cu opoziţiile lumină şi întuneric, rezultă cu necesitate din ideea că principiul tuturor lucrurilor conţine în sine contrariile, astfel încît toate se nasc prin efectul lor. Iar cînd din Unul primordial se desprind, separîndu-se, forţele specifice devenirii, toate celelalte opoziţii se manifestă potrivit unei raţiuni ordonatoare, care domină organizarea lumii. Spunem dar că lupta dintre Dumnezeu şi Dracu, sub care trebuie să înţelegem „lupta contrariilor", ne arată cu toată evidenţa în ce constă devenirea cosmică: lumea este ordine, iar această ordine se naşte prin efectul contrariilor.

Tot în legătură cu problema contrariilor, subliniem determinarea lor tardivă prin noţiunile de bine şi rău, exprimate ca atribute. Întrucît mişcarea presupune o trecere de la o existenţă la alta, cosmogonia poporană fixează, cum am văzut, o formă de fiinţare a lumii ca potenţă, stabilind totodată că devenirea nu înseamnă producere din nimic. Pe acest temei elaborează probabil însăşi definirea principiului tuturor lucrurilor printr-o noţiune concretă: apa. Or, acest „ceva care se mişcă" e considerat împreună cu ideea de Bine. De aici rezultă că organizarea lumii prin mişcarea în direcţii contrare este totuna cu Răul. Este dar absurd să considerăm contrariile fundamentale exprimate prin noţiunile de bine și de rău, deoarece Răul nu poate fi determinat ca un principiu de ordine. Prin urmare, e necesar să privim efectul contrariilor, în procesul devenirii cosmice, ca fiind peste putință de a fi exprimat în raport cu realitatea binelui sau a răului.

Sub o altă formă vom spune că aplicarea unor principii teologice în textele de cosmogonie poporană trebuie socotită ca discutabilă, întrucît examinarea lor duce și într-un caz și în altul la o contradicție. Este limpede că din punct de vedere teologic nu putem admite că binele și răul coexistă în actul creației. Cît privește cosmogonia poporană, am arătat că este imposibil să considerăm contrariile fundamentale sub incidența cu noțiunile de bine și de rău, întrucît astfel determinate ele exprimă o opoziție reală față de explicarea rațională a devenirii. Sensul lor, în contextul legendelor cosmogonice, reiese din încercarea de a explica că este peste putință ca cele două contrarii fundamentale să existe în act în același timp. Acest fapt este confirmat de însuși procesul devenirii, care presupune mai întîi determinarea unui „ceva care se mișcă" în faza diurnă a creației, apoi, organizarea lumii prin deplasarea a „ceea ce există" în direcții contrare, și, evident, în diviziunea nocturnă a timpului. Din conjugarea atributelor contrare cu aspectele succesive ale timpului se dezvoltă întreaga devenire a realității. Se vede că însăși existența uneia dintre contrarii în stare de putință (exprimată mitic prin somnul lui Dumnezeu), la trecerea în act a forței lucrătoare în regim nocturn, se referă tot la ideea că opozițiile fundamentale nu pot să existe în act în același timp. Iată, în acest sens, ce spune Aristotel: „Contrariile în stare de putință pot dăinui amîndouă în același timp într-un lucru, dar e peste putință ca aceste două contrarii înseși să existe în act în același timp și în același lucru" (*Metafizica* IX (θ), 9, 1051 a).

Spunem dar că în stare de putință contrariile, exprimate prin cuplul antagonic Dumnezeu și Dracu, pot dăinui în același timp în apele primordiale, dar este exclus ca ele să existe simultan în act și în consecință neafectate de diviziunile timpului.

Este interesant să considerăm acum că noțiunile de bine și de rău condiționează totuși procesul devenirii, stabilind totodată natura contrariilor care acționează dialectic în natură. Prin aceasta examinăm mai de aproape însăși modalitatea expunerii unor concepții filozofice prin intermediul mitului. Să arătăm evident despre ce este vorba. Textele poporane spun, cum am văzut, că Dumnezeu, care este expresia Binelui, se află în stare de putință la trecerea în act a principiului considerat malefic. Cu alte cuvinte, în vreme ce Dracu stabilește „cuprinsul lumii", Dumnezeu doarme. De unde rezultă că potrivit gîndirii poporane întreaga lucrare a forței care exprimă Răul se situează în raport cu conceptul de mișcare, evocînd deopotrivă ideea de întuneric ca moment al devenirii. Vom considera, în acest caz, că motivul „somnul lui Dumnezeu", pe care textele poporane îl afirmă cu evidență, se referă foarte probabil la ideea de repaus și raportul ei cu noțiunea de Bine. Prin aceasta stabilim de fapt natura contrariilor în procesul cosmogoniei poporane. Iată dar care sînt opozițiile fundamentale:

Dracu	Dumnezeu
Rău	Bine

Mişcare	Repaus
Întuneric	Lumină

După cum se vede, putem urmări seria acestor opoziţii în mod corelativ cu determinările pythagoricienilor asupra contrariilor fundamentale şi, respectiv, raportul lor cu realitatea. Iar disocierea subliniată cu deosebire de pythagorismul mediu este provocată de cuplul par/impar şi presupune gruparea însuşirilor pozitive în coloana din dreapta şi în cea stîngă proprietăţile negative[15].

În *Istoria logicii*, Anton Dumitriu arată că pythagoricienii au stabilit o serie de zece opoziţii, plecînd de la ideea că numărul impar are ceva imperfect şi nemărginit, pe cînd numărul par are un caracter perfect şi mărginit sau determinat. De aici rezultă că mişcarea, care figurează în coloana principiilor înrudite cu noţiunea de nepereche, are ceva imperfect şi nemărginit. Potrivit însă textelor poporane, mişcarea în direcţii contrare sugerează cu precizie formula tetradei şi concordanţa elementelor constitutive cu întregul lor. În sensul acesta, spunem că mişcarea generează mai degrabă numărul perfect, definit ca un fel de „cerc şi limită a oricărui număr'', stabilind astfel echivalenţa cu caracterul peratologic al devenirii. Am arătat de altfel că cifra patru se precizează în cosmogonia poporană ca principiu de ordine, însumînd deci ideea de „aşezare'' sau stabilitate a lucrurilor.

O posibilă corelaţie între seria opoziţiilor în cosmogonia poporană şi celebra *tabula oppositorum*, fundamentală în elaborarea doctrinei pythagoreice, se verifică doar în parte. Avem aici atestarea faptului că în gîndirea poporană suma proprietăţilor marcate de imparitate funcţionează ca principiu-limită al devenirii, evocînd în consecinţă „desăvîrşirea'' sau măsura actului încheiat. Or, pythagoreii spun că „răul ţine de *nemărginire* [infinit sau „nelimitat''], pe cîtă vreme binele ţine de *finit*''. Este evident, după cum vedem, că binele şi răul s-au impus în gîndirea poporană independent de semnificaţia lor în doctrina pythagoreică, unde răul, într-o primă considerare, asociat imparului, conferă lucrurilor existente nemărginirea. În cosmogonia poporană, binele stabileşte cu necesitate un punct de plecare în devenirea raţională a lumii, în vreme ce răul generează *limita* Universului şi de aceea poate fi calificat drept un *principiu de determinare*. Răul nu este — cum s-a mai putut constata — un „ceva în afara *limitei*'', ci unul din atributele contrare care afectează mişcarea ca actualizare a ceea ce e potenţial.

Cu aceasta se vede că problema binelui şi a răului în concepţia poporană nu se explică decît accidental prin determinaţiile pythagoreice, întrucît acestea generează cu evidenţă organizarea conceptelor într-un alt sistem. Este cazul să reţinem însă că o trăsătură comună a concepţiei pythagoriciene şi a gîndirii poporane în problema „începuturilor'' este căutarea opoziţiilor în natură.

După cum am spus, însăşi conotaţia teologică a noţiunilor de bine şi rău este mult exterioară concepţiei poporane, în sensul că nu putem stabili un raport real între definiția termenilor Dumnezeu și Dracu și identitatea lor specifică în cosmogonie. Efortul teologic de a situa binele drept cauză suficientă în cosmogonie este cu totul relativ în gîndirea poporană, de unde urmează cu evidență că el nu poate avea decît o natură subiectivă. Iată dar o primă diferență notabilă între punctul de vedere teologic asupra creației și concepția poporană despre devenire ca problemă fundamentală a cosmogoniei. Din credința că binele funcționează ca principiu unic în organizarea lumii vom desprinde, în consecință, aspirația spre eliminarea sau amputarea răului, deosebit ca potență, ca o condiție necesară în aproximarea adevărului absolut, nu ca fenomen, ci ca esență. În ultimă analiză se constată că legendele cosmogonice poporane nu dezvoltă decît parțial o asemenea idee, adoptînd o poziție mitică în expunerea ei, cu multiple conotații și deci fără a exprima un principiu ultim al devenirii. Răul nu are o funcție distructivă în procesul dezvoltării, ci mai degrabă se constituie ca un element obiectiv stîrnit spre conservarea și în același timp evoluția unor lucruri pozitive. Faptul că Dracu încearcă să-l înece pe Dumnezeu în chiar timpul creației exprimă într-o formulare mitică „lupta și unitatea contrariilor".

---

[15] *Note la Pythagoras*, p. 93 ; mai pe larg despre opoziţiile stînga / dreapta în Joseph Cuillandre, *La Droite et la Gauche dans les poèmes homériques en concordance avec la doctrine pythagoricienne et avec la tradition celtique*, Paris, 1943 şi Robert Hertz, *La prééminence de la main droite: étude sur la polarité religieuse*, în „Revue philosophique'', 1909, p. 553—580.

Din cele afirmate rezultă că noțiunile de bine și de rău nu funcționează în cosmogonia poporană sub determinația lor teologică, ci ca expresie a contrariilor prin efectul cărora totul se rezolvă într-o armonie superioară. Afectate în timp de o determinare specifică, aceste contrarii se impun ca atribute divine, stîrnind în consecință o formă de contradicție între funcția lor în procesul devenirii și argumentele lor particulare de natură teologică. Am arătat de altfel în ce constă această contradicție. Trebuie să admitem că în felul acesta Dracu, de pildă, poate fi socotit mai aproape de Tecmor, care, în cosmogonia lui Alcman, are datoria de a imprima forma lucrurilor. Lui Tecmor îi revine rolul de a limita înfățișarea și dimensiunile lucrurilor materiale. La Homer, el înseamnă „linie de demarcație", „punct final". A doua cauză eficientă prin care Alcman explică despărțirea și rînduirea materiei este Poros. Prin urmare, Poros și Tecmor sînt începutul și sfîrșitul tuturor lucrurilor. O extindere a problemei în cercetarea legendelor cosmogonice poporane ne arată că Dumnezeu și Dracu exprimă mai degrabă începutul și sfîrșitul devenirii, iar acest mod propriu de a explica creația situează gîndirea poporană deasupra oricăror motivații de ordin teologic. Se vede astfel cît de inadecvată a fost suprapunerea unor determinații specifice gîndirii teologice peste concepția poporană despre trecerea de la o formă de ființare la alta ca problemă fundamentală a cosmogoniei.

Debu Frusica din Poiana-Mărului — Brașov este încredințată că „toate lucrurile [trebuie] să le împlinești pe dreapta, că atunci le faci bine". O altă informatoare, Neculoiu Susana, tot din Poiana-Mărului, spune că „tot ce e bun faci cu dreapta; stînga nu-ți aduce bine"[16]. Vom observa că aici gîndirea poporană asociază binele și răul cu noțiunile de dreapta și stînga, care exprimă astfel natura oricărui act săvîrșit. Conform acestor precizări, toate lucrurile care se împlinesc pe dreapta au un caracter benefic, pe cîtă vreme lucrurile săvîrșite pe stînga poartă însemnele maleficului. S-ar putea afirma totodată că în tot ceea ce există în raport cu noțiunea de dreapta se concentrează un principiu de ordine, în timp ce lucrurile care se constituie pe stînga sînt în esență marcate de un spirit de dezordine. Se vede dar că binele funcționează ca o forță cosmică înclinată spre ordine, el fiind, altfel spus, cauza bunei întocmiri și rînduieli, în opoziție cu răul închipuit ca o putere care provoacă dezordine. Să ne amintim că și pythagoreii susțin că ceea ce vine la dreapta, în sus și în față se situează în raport cu binele, iar ceea ce vine în jos și înapoi ziceau că este răul.

---

[16] Ernest Bernea, *op. cit.*, p. 61 și 62.

Cu aceasta precizăm că încercarea noastră de a explica anumite principii ale gîndirii poporane în raport cu fundamentele doctrinei pythagoreice o datorăm indirect tradiției referitoare la asocierea Zalmoxis — Pythagoras și, în mod considerabil, credinței că legendele cosmogonice poporane utilizează într-o perspectivă mai largă sensul profund filozofic al concepțiilor arhaice despre lume, în care putem recunoaște îndeosebi mentalitatea geto-dacă. Să ne gîndim dar că unul din cei mai vestiți maeștri ai școlii retorice din Gaza, Enea, afirmă, ținînd seama de întreaga tradiție, că Zalmoxis profesa filozofia lui Pythagoras. Iamblichos susține că Zalmoxis a fost discipolul lui Pythagoras, iar ceva mai departe ne informează că geții, care acordau o deosebită importanță învățăturilor lui filozofice, l-au considerat drept cel mai mare dintre zei. După cum reiese din *Getica* lui Iordanes, cei mai mulți scriitori de anale îl considerau pe Zalmoxis un filozof cu o erudiție de admirat. Mai înainte însă geții l-au avut pe învățatul Zeuta, după aceea pe Deceneu și în al treilea rînd pe Zalmoxis. Despre Deceneu, acest *notarius* got ne spune că observînd înclinarea geților de a-l asculta în toate, i-a instruit în aproape toate ramurile filozofiei. „El i-a învățat etica, dezvățîndu-i de obiceiurile lor barbare, i-a instruit în științele fizicii, făcîndu-i să trăiască conform legilor naturii : transcriind aceste legi, ele se păstrează pînă astăzi sub numele de *belagines* ; i-a învățat logica, făcîndu-i superiori celorlalte popoare, în privința minții ; dîndu-le un exemplu practic i-a îndemnat să petreacă viața în fapte bune ; demonstrîndu-le teoria celor douăsprezece semne ale zodiacului le-a arătat mersul planetelor și toate secretele astronomice și cum crește și scade orbita lunii și cu cît globul de foc al soarelui întrece măsura globului pămîntesc și le-a expus sub ce nume și sub ce semne cele trei sute și patruzeci și șase de stele trec în drumul lor cel repede de la răsărit pînă la apus spre a se apropia sau depărta de polul ceresc”[17].

Desigur, aceste fragmente ne arată că formarea spirituală a geto-dacilor se întemeia pe practicarea filozofiei, iar acest mod de a scruta realitatea îi arată pe geți, potrivit lui Iordanes, totdeauna superiori tuturor barbarilor și aproape egali cu grecii. Vom spune în continuare că tocmai această dimensiune filozofică a cercetărilor din vechime a fost preluată de gîndirea poporană ca modalitate rațională de a gîndi realitatea.

Să observăm încă apropierea dintre filozofia lui Zalmoxis și ideile lui Pythagoras despre *kosmos*, consemnată de cei mai mulți scriitori de anale, cum spune Iordanes. Dacă filozofia lui Zalmoxis poartă amprenta concepţiilor pythagoreice referitoare la cauzele prime şi principiile tuturor lucrurilor din natură, iar gîndirea poporană dezvoltă într-o formulare specifică *elemente* ale doctrinei lui Zalmoxis, nu ne rămîne decît să considerăm legendele cosmogonice poporane în raport cu *unele* din conceptele fundamentale ale pythagorismului. Avem deci următoarea schemă :

---

[17] *Izvoarele istoriei României*, II, București, Ed. Academiei R. S. România, 1970, p. 417.

$$\begin{tikzcd} & \text{gîndirea poporană} \arrow[dl, leftrightarrow] \arrow[dr, leftrightarrow, dashed] & \\ \text{filozofia lui Zalmoxis} \arrow[rr, leftrightarrow] & & \text{filozofia pythagoreică} \end{tikzcd}$$

În acest sens, am arătat că examinarea legendelor cosmogonice poporane în acord cu unele principii ale gîndirii pythagoreice pleacă de la constatarea că devenirea se stabileşte, în gîndirea poporană, potrivit cu virtuţile numerelor primei decade, mai exact pe „formula tetradei”, a cărei deplină fundamentare o găsim însă în vechile concepţii pythagoreice asupra *tetraktys*-ului. Referinţa la obiceiul tracilor de a număra pînă la 4 (Aristotel, *Probleme* XV, 3, 910 b) şi faptul că savanta italiană Timpanaro Cardini consideră că pare mult mai verosimilă influenţa tracilor asupra doctrinei lui Pythagoras, mai ales datorită sacralităţii lui 4, celebrul *tetraktys*, ne dă posibilitatea să întrevedem mai clar filiaţia şi vechimea corelativă a ideilor filozofice profesate de Zalmoxis şi Pythagoras. Este bine să vedem, însă, pe lîngă aceste corespondenţe notabile, care sînt articulaţiile originale ale gîndirii poporane, arhaismul unor concepţii cosmogonice considerate ca fiind altceva decît filozofia pythagoreică, în sensul că nu îngăduie filiaţia cu concepţia pythagoreilor despre numere.

Să revenim aşadar la problema contrariilor prin considerarea noţiunilor de dreapta şi stînga în raport cu binele şi răul. După cum am văzut, cei vechi au imaginat tot ceea ce vine la dreapta ca expresie a binelui, iar ceea ce vine la stînga au echivalat de-a dreptul cu răul. Pe de altă parte, se precizează că noţiunea de dreapta se înrudeşte primordial cu lumina, pe cîtă vreme stînga se identifică totdeauna cu întunericul. Toate acestea ne arată că nu putem merge mai departe în analiza contrariilor fără să considerăm mai de aproape însuşi cuplul antagonic Dumnezeu —Dracu. Subliniem de altfel că examinarea acestei probleme devine posibilă prin apelul direct la credinţele poporane. Iată dar ce spune Căbăl Susana din Poiana-Mărului — Braşov : „E bine să caţi tot la răsărit, că de-acolo vine ziua, de-acolo vine lumina şi lumina-i de la Dumnezeu. Întunericu-i de la Diavolu”[18]. Ernest Bernea remarcă faptul că ţăranul român identifică poziţiile răsărit şi miazăzi cu dreapta, iar apusul şi miazănoapte cu stînga[19]. De unde rezultă că „răsăritu-i locul ăl bun'', creator de bine și puterea a tot ce începe ; ,,omu cată tot la răsărit, că acolo-i viața''. Avem deci posibilitatea să observăm că în gîndirea poporană ideea de Dumnezeu se definește în mod corelativ cu noțiunea de dreapta, cu binele suprem și cu lumina. Dimpotrivă, ideea de Dracu trebuie considerată prin referință la proprietățile negative ale noțiunii de stînga, în care accentul cade pe înrudirea specifică cu răul absolut și cu întunericul creator de moarte.

---

[18] Ernest Bernea, *op. cit.*, p. 77.

[19] *Ibidem*; despre poziţia miazănoapte cf. şi Adrian Şuştea, *Les Rohmans et „Pâques de Rohmans”*, în „Ethnologica”, Bucureşti, 1983, p. 144—152.

Este interesant de semnalat că principiul acestor disocieri funcționează ca paradigmatic și în raport cu determinarea noțiunilor de sus și jos. Să vedem ce spun, în acest sens, credințele poporane. Neculoiu Susana din Poiana-Mărului consideră că ,,sus e lumină și frumusețe iar jos e întuneric, e împărăția ălui rău''[20]. Între răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu, cu privire la locul unde se află raiul și iadul, citim : *Raiul* — ,,este în sus'' ; ,,e sus, aproape de scaunul lui D-zeu'' ; ,,raiul e sus în cer'' ; este ,,la răsărit'' ; ,,spre răsărit'' ; ,,la miazăzi'' ; ,,de-a dreapta'' ; ,,spre dreapta'' ; ,,raiul e la lumină'' ; ,,e un loc luminos'' ; *Iadul* — este ,,în jos'' ; ,,la miazănoapte'' ; ,,la stînga''[21].

Se poate spune că, potrivit gîndirii poporane, însușirile pozitive stabilite pentru noțiunea de dreapta se aplică perfect și pentru regiunea de sus, pe cîtă vreme proprietățile negative pe care le dezvoltă noțiunea de stînga devin modele fundamentale și pentru regiunea de jos. Este evident că prin această constatare vom aproxima ideea că binele și răul, care formează cuplul fundamental al opozițiilor în credințele poporane, comportă o versiune proprie în legendele cosmogonice, unde, așa cum am arătat deja, avem de a face cu determinarea contrariilor primordiale ca principii de limitare în procesul devenirii. De aici se poate deduce în ce fel mărturia despre Dumnezeu, privit ca ,,limită interioară'' sau ,,centru'', și Dracu, deosebit ca ,,limită exterioară'' în devenirea lumii materiale, nu are contingențe cu determinarea categoriilor din *tabula oppositorum*. Iată, în acest sens, ce spune Ernest Bernea : ,,Dacă în multe cazuri se exprimă îndoieli asupra putinței omului de a cunoaște lumea în dimensiunile ei, ⟨ unde e marginea lumii ⟩ sau ⟨ cît ține lumea ⟩, aduc anchetei două lucruri sigure : că lumea nu poate fi cunoscută în întregime în limitele inteligenței omenești și că totuși ea are un sfîrșit, o margine.

⟨ Vezi lucrurile toate sînt rînduite, că-i lumea așa făcută : că le vezi că nu le vezi, că e mic sau că e mare lucru sfîrșește undeva. Cum o să meargă așa la nesfîrșit, de e apă, de-i uscat ? Munții și ceru, cît îs ele de mari, și tot au un sfîrșit ⟩''[22].

Cît privește faptul că țăranul român pare să fi ajuns la o concepție cosmogonică proprie potrivit rațiunii, cu convingerea, altfel spus, că cea care trebuie urmată e rațiunea iar nu credința, care e cu rost în alte privințe, vom reține că, după Chirculescu Vasile, din Runc — Gorj, ,,lumea noastră e așa cum e ; întocmită e de nu o poți deslega, nu te poți împotrivi. Așază-te de ascultă cum sînt lucrurile întocmite și ai să cîştigi mai mult. Mintea ţi-e slabă, da' nu-i dată degeaba; pune-o în lucrare"[23].

---

[20] Ernest Bernea, *op. cit.*, p. 86.

[21] Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, București, Ed. Minerva, 1976, p. 244—246.

[22] Ernest Bernea, *op. cit.*, p. 69.

*

După cum s-a văzut, geogonia poporană se lămureşte deopotrivă prin aprofundarea unei modalităţi mitice, dezvăluind aşadar persistenţa unor formule arhaice, şi afirmarea unei modalităţi raţionale, prin încorporarea unor concepte filozofice. Textele se referă pe larg la lucrarea unei puteri androgine, care prin unul din aspectele sale deschide calea devenirii, iar prin celălalt acţionează ca o forţă delimitativă în procesul devenirii. De unde rezultă că androginia divină apare determinată, în gîndirea poporană, prin formula tardivă a „cuplului", iar o dată cu încorporarea noţiunilor de bine şi de rău se precizează în ipostaza unui cuplu antagonic. Prin această concepţie vedem exprimată în fapt „lupta contrariilor"; iar prin efectul contrariilor, insistă Heraclit, totul se rezolvă într-o armonie superioară. Este greu de spus în ce măsură însă noţiunile de bine şi de rău exprimă contrariile în sens religios sau explică cu necesitate o componentă esenţială a cunoaşterii teoretice. Considerăm dar mai sigură şi oricum mai importantă ideea că androginia divină incorporează, în formula cuplului, opoziţiile fundamentale care acţionează dialectic în natură şi pot fi astfel determinate, într-o primă disociere, drept „cauze eficiente" în instaurarea devenirii şi, respectiv, naşterea finitudinii. Accepţia teologică a categoriilor de bine şi de rău, dublată de interesul aplicaţiei lor prin absolutizarea constantă a binelui, menită să influenţeze în mod exclusivist posteritatea culturală, provoacă de bună seamă un dezechilibru în conceptualizarea problemei, cu toată strădania de a sugera un discurs epistemic tocmai prin adîncirea credinţei. Ceea ce se poate afirma cu siguranţă este că prin divizarea lui *Unu* primordial contrariile se ivesc. Or, prin „ştiinţa teoretică a primelor principii" Aristotel numeşte filozofia.

Am văzut că în legendele cosmogonice poporane opoziţiile fundamentale nu par afectate de conotaţii teologice decît accidental şi în urma unor determinări specifice ale categoriilor de bine şi de rău. Examinînd mai de aproape funcţia şi natura personajelor divine care participă la crearea şi organizarea lumii constatăm că Dumnezeu este întocmai unei puteri primordiale care deschide calea devenirii, în vreme ce Dracu se precizează ca o forţă delimitativă în orînduirea materiei. Ca principiu de ordine, Dumnezeu stabileşte care este natura elementului necesar pentru întocmirea lumii şi tot el delimitează în spaţiu imaginea Universului redus la modelul cosmic al „centrului". Cu privire la Dracu, este necesar să menţionăm că în măsura în care el exprimă răul ca factor cosmic, nu poate exista în acelaşi timp şi ca principiu de ordine, întru creaţie. Or, în cosmogonia poporană, Dracu apare ca o forţă cosmică care face din substratul posibil o realitate. Realizează, altfel spus, devenirea cu ajutorul mişcării. Iată dar pentru ce considerăm că în procesul devenirii Dracu nu poate fi întocmai unei forţe malefice care exprimă cu desăvîrşire răul universal. Investit cu astfel de atribute, Dracu se manifestă fără îndoială ca o forţă agresivă, care caută să pătrundă în lumea materială rînduită de Dumnezeu, în ea însăși bună și desăvîrșită. Prin urmare, el nu mai este văzut ca o forță creatoare ; în schema devenirii capătă un alt sens. Subliniem așadar că orice explicație bazată pe identificarea acestui personaj divin cu răul universal se sprijină pe alte rațiuni decît viziunea poporană asupra procesului devenirii cosmice.

---

[23] *Ibidem.*

Am arătat, în acest sens, că potrivit cosmogoniei poporane planul după care lucrează Dracu în orînduirea lumii este conceput în raport cu virtuțile tetradei și deci prin referință la sacralitatea *tetraktys*-ului. Or, prin adunarea numerelor sale constitutive, tetrada generează numărul ce definește natura, perfecțiunea decadei. Despre decadă Anatolius spune : ,,C'est le cercle et la limite de tout nombre''[24]. Ca atare, în rînduiala sau ordinea care împodobește natura, deosebim cu necesitate un principiu al determinării, de natură să clarifice o dezvoltare sistemică, și însăși accepțiunea mitică a geogoniei, care nu poate fi înfățișată ,,fără de margine''. Această de-limitare în procesul devenirii apare ipostaziată simbolic prin imaginea *ouroboros*-ului. După cum știm, figura geometrică care exprimă cu evidență *ouroboros*-ul este *cercul*. Pythagoras o consideră cea mai frumoasă dintre suprafețele ⟨ plane ⟩. În contextul unei viziuni geocentrice, cercul reprezintă cu regularitate forma pămîntului și totodată limita extremă a oceanului cosmic. Trebuie să reținem însă că legendele poporane care enunță formula tetradei în procesul devenirii cosmice nu precizează dacă geogonia implică un principiu de limitare sau rămîne fără-de-margine. Dar este evident că prin chiar aceste explicații succinte, cu referință doar la problema tetradei ca număr ,,generator'', gîndirea poporană formulează una din proprietățile fundamentale ale cercului, anume faptul de a fi în același timp limită și de-limitare. Avem astfel putința de a înțelege însuși sensul specific al sintagmei ,,lumea de dincolo''. Dar aceasta nu înseamnă oare prezența unei limite sau ,,ultimul hotar'' în devenirea lumii materiale ?

LE PROBLÈME DU *DEVENIR* DANS LA COSMOGONIE POPULAIRE

Résumé

Si l'on examine de plus près la fonction et la nature des personnages divins qui participent à la création et à l'organisation du monde, on peut voir que Dieu n'est qu'un pouvoir qui ouvre la voie du devenir, pendant que le Diable se précise comme une force délimitative dans l'organisation de la matière.

En tant que principe d'ordre, Dieu établit ce que c'est que la nature de l'élément nécessaire pour la création du monde, et c'est lui aussi qui limite dans l'espace l'image de l'univers réduit au model cosmique du « centre ». En ce qui concerne le Diable, il est nécessaire de mentionner que, dans la mesure où il exprime le Mal comme principe cosmique, il ne peut pas exister en même temps comme principe d'ordre dans la création.

---

[24] Anatolius, *Sur la décade et les nombres qu'elle comprend*, în Paul Tannery, *Mémoires scientifiques*, III, Sciences exactes dans l'antiquité, Toulouse, Paris, 1915, p. 24.

Mais, dans la cosmogonie populaire, le Diable est une force cosmique qui fait du substratum possible une réalité. Autrement dit, on réalise le devenir à l'aide du mouvement. Voilà pourquoi nous considérons que dans le processus du devenir, le Diable ne peut pas être seulement une force maléfique qui exprime totalement le Mal universel.

En ce qui concerne le fait que Dieu et le Diable sont contraires dans l'hypostase d'un couple antagonique, nous pouvons considérer leur rivalité comme étant la lutte des contraires même ; et, par l'effet des contraires, insiste Héraclite, tout va se résoudre dans une harmonie supérieure.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **PUBLICAȚIE ACADEMICĂ**. A apărut tomul X pe anul 1985 al uneia dintre importantele publicații ale Academiei R. S. România, *Memoriile Secției de Științe Istorice*. Potrivit tradiției, volumul de față cuprinde comunicări prezentate, în 1985, la sesiunile științifice, simpozioanele, ședințeţe publice ale Secției de Științe Istorice.

Volumul se deschide cu un capitol substanțial consacrat sărbătoririi unui veac și jumătate de la înființarea Academiei Mihăilene, din Iași, prima instituție de învățămînt superior în limba română din țara noastră. Sînt inserate aici studii semnate de academicienii Radu Voinea și Cristofor Simionescu, de profesori universitari și cercetători ca Gheorghe Platon, Dumitru Alexoaie, Sidonia Puiu Fărcaș, Viorel Soran, Ana Gugiuman, Elena Zaharia, care pun în relief importanța acestei instituții de învățămînt și cercetare în știința și cultura românească.

În alte pagini, Alexandru Dobre evocă contribuția de mare preț pe care învățatul Ioan Bianu a adus-o, timp de aproape șase decenii, la activitatea și dezvoltarea Academiei Române și a Bibliotecii sale. Evocarea este ocazionată de comemorarea a 50 de ani de la moartea cărturarului, a cărui dispariție era considerată ,,una din cele mai mari și în orice caz cea mai dureroasă [pierdere, n.n.] ce a suferit vreodată Academia Română", după cum se exprima atunci academicianul Ludovic Mrazec.

În aceeași notă, de omagiere a marilor personalități ce au ilustrat spiritualitatea românească, se încadrează aici comemorarea unui veac de la moartea lui Grigore Tocilescu și C. A. Rosetti. Evenimentul oferă prilejul lui Ștefan Ștefănescu, Dan Berindei, Marin Bucur și Alexandru Dobre de a surprinde, în studiile publicate în acest volum, aportul celor doi la progresul științei și culturii din țara noastră, precum și la modernizarea României în cea de a doua jumătate a secolului trecut.

Date noi, interpretări demne de interes conțin și studiile semnate de Virgil Cândea (despre personalitatea și opera lui Dimitrie Cantemir la sfîrșitul secolului XX, cu ocazia împlinirii a 275 de ani de la urcarea Principelui savant pe tronul Moldovei) și Gh. I. Ioniță (despre semnificația istorică și urmările lui 6 Martie 1945).

În capitolul ,,Contribuții la istoria Academiei", Alexandru Dobre, care își consacră o mare parte a studiilor sale acestui subiect de inepuizabil interes, se ocupă de ,,Gramatica" lui Timotei Cipariu, într-un studiu amplu, care își propune să exploreze problema premiilor Societății Academice.

Prin diversitatea tematică, conținutul științific înalt și ținuta elevată, această publicație atrage atenția oricărui cititor dornic de a-și lărgi orizontul cunoașterii. *(MARIN AIFTINCĂ)*

CONSIDERAŢII ETNOGRAFICE CU PRIVIRE LA BUCIUM, TULNIC ŞI TRÎMBIŢĂ

ION CHELCEA

Cele trei instrumente muzicale de care ne vom ocupa, analizînd etimologia, răspîndirea geografică, forma şi tehnica de construcţie, funcţiile şi semnificaţiile etnografice, jucau pînă nu de mult un rol semnificativ în viaţa poporului nostru, în special în viaţa păstorească. În studiile etnografice aceste instrumente muzicale au fost tratate global. Teodor Burada considera buciumul „o specie a trîmbiţei”[1]. Tot astfel era definit buciumul şi în *Dicţionarul limbii române*[2], editat de Academia Română în 1913. La rîndul său, Vlad Paschievici, ocupîndu-se de trîmbiţă, îşi intitula lucrarea *Ceva despre bucium*”[3]. La fel procedează şi Tiberiu Alexandru[4]. În ceea ce ne priveşte, vom încerca să tratăm — pe cît posibil — fiecare instrument muzical în parte, individualizîndu-l.

Denumire şi localizare. Denumirea buciumului este de origine latină (*bucino*, *-are* = a buciuma ; Varro : *buciumatum est* = s-a buciumat). Pe întreg teritoriul ţării sînt atestate denumiri de locuri şi de localităţi : Buciumeni, Bucium, Buciumi etc. De altfel, în graiul nostru vechi, buciumul este redat într-o formă apropiată de etimon : bucinu, bucen[5], în cele din urmă ajungîndu-se la expresia actuală : „Bucium de aur a luat / în ţară a buciumat / mare oaste-a ridicat” [6].

Referitor la **tulnic**, lexicografii nu au ajuns la un punct de vedere unitar. A. Scriban îl compară cu bg. *dulec*—‘ibric cu „gura” în formă de ţeavă’ ; rut. *dulo*—‘cimpoi’ ; rus. *dulo*—‘gură de tun’.

Denumirea de trîmbiţă provine din limba slavă (*trambica*), cuvîntul fiind întîlnit şi în limbile maghiară, croată, ruteană. Vlad Paschievici considera termenul trîmbiţă împrumutat de la huţuli, ruteni, „meşteri în a construi trîmbiţe”[7]. De remarcat că denumirea respectivă este localizată geografic în partea de nord a ţării (Bucovina, Maramureş, Oaş).

Localizarea geografică distinctă a celor trei instrumente muzicale, nu numai ca denumire, dar şi ca formă, pledează pentru individualizarea lor. Privind harta României de la sud la nord, observăm că buciumul ocupă un areal destul de întins (sudic), în care erau cuprinse judeţele Argeş, Prahova şi ţara Vrancei. Buciumul era întîlnit şi în sudul Moldovei, inclusiv în judeţul Neamţ, în satele de pe versantul nordic al

---

[1] În *Almanahul muzical*, 1877.

[2] Tomul I, fascicola 9, Bucureşti, 1913.

[3] În „Şezătoarea”, XXI, 1925, p. 31–33.

[4] *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Bucureşti, ESPLA, 1956, p. 39.

[5] Dosoftei, *Psaltirea în versuri, 1671–1686*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1881, p. 336.

[6] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Bucureşti, Editura Librăriei Universale, 1885, p. 177.

[7] *Op. cit.*, p. 31.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 1, p. 59 – 65, Bucureşti, 1989

Carpaților. Tulnicul ocupa o zonă bine delimitată, între cea a buciumului și cea a trîmbiței : zona Munților Apuseni. Trîmbița se extindea în nord, dincolo de hotarele țării, la lituanieni, estonieni și scandinavi. Se întîlnea și la popoarele din vestul Alpilor, ca și în regiunile îndepărtate din est, spre exemplu în Mongolia[8]. Sub numele de *Tempeltrompete*, R. Karutz menționează trîmbița ca instrument muzical cultic-religios în Tibet, iar buciumul (*Hirtentrompete*) ca instrument muzical păstoresc.

Tehnica de construcție și forma celor trei instrumente muzicale. Tub lung, deschis la ambele capete, **buciumul** este format — așa cum precizează și Tiberiu Alexandru — din doage lungi de brad, paltin, frasin, tei sau alun, obținute prin despicarea lemnului bine uscat. Împreunate, cele două jumătăți (doage) formează un tub care urmează a fi învelit în coajă de cireș, mesteacăn sau tei. Spre deosebire de tulnic și trîmbiță, buciumul este curbat și lărgit mult la extremitatea distală (fig. 1).

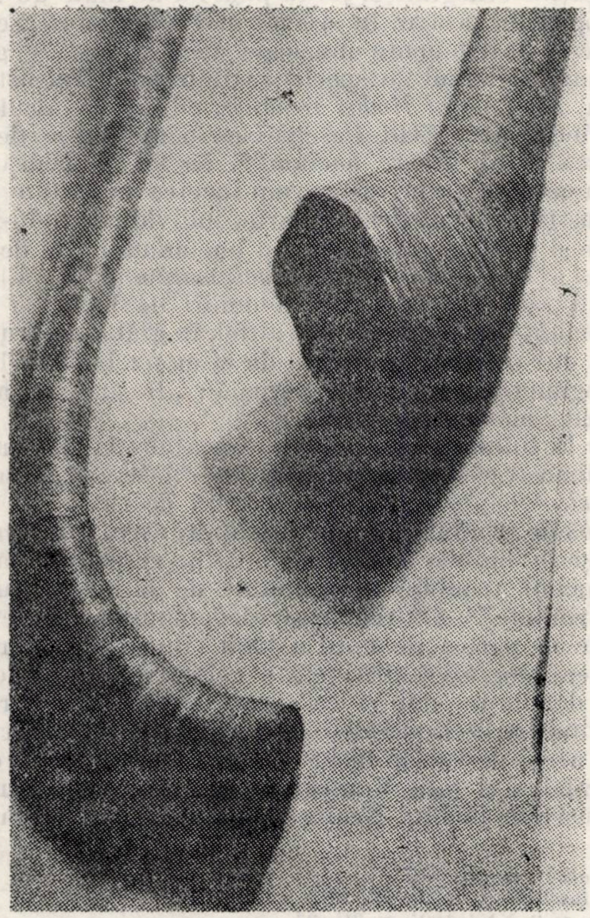


Fig. 1. Buciume din colecția Muzeului Etnografic al Moldovei — Iași.

---

[8] R. Karutz, *Die Völker Europas. Atlas der Völkerkunde*, vol. II, 1926, p. 25.

Aceasta reprezintă diferența specifică în raport cu tulnicul și cu trîmbița. În Vrancea, partea lărgită a buciumului poartă denumirea de ,,boancă". Extremitatea tubului pe unde se suflă se numește ,,muștuc" (germ. *Mundstük*), restul buciumului, în Bucovina, purtînd denumirea de ,,bute".

În cercetările de teren desfășurate în urmă cu trei-patru decenii în Moldova, ni s-a semnalat cerința ca buciumul să fie lucrat doar în zilele senine : ,,Nici un nouraș, numai cînd e senin ca lacrima. Atunci tai lenu' pentru bucium, strîmbătura cea de prin pămînt și așa-l tai strîmb" (Iosif Rotaru din com. Cueșd, jud. Neamț, 1943). Un alt informator ne-a relatat că cele două doage din paltin sînt lipite și învelite în coajă de cireș nu prea bătrîn (pînă la 20 cm diametru), coaja fiind pusă cu ,,fața" înăuntru. Buciumul se începe a se înveli de la ,,boancă" la ,,muștuc", unde coaja se suprapune. În sfîrșit, buciumul mai era dat și prin ,,pară de foc", pînă începea să pîrîie, coaja strîngîndu-se (Ion Purcel din com. Valea Sării, jud. Vrancea, 1955).

Tache Papahagi preciza că, o dată cu șindrilele, moții făceau și **tulnice**, ca parte a meșteșugului prelucrării lemnului. Tache Papahagi[9] echivala tulnicul cu trîmbița, specificînd că primul se construiește din lemn de cireș și are o lungime de 2,80 m pînă la 3,10 m. În realitate, însă, tulnicul nu se lucra din lemn de cireș, ci din lemn de brad, scobit, lipit, și, fără a fi învelit, cu cele două doage strînse din loc în loc prin ,,inele", cercuri tot din brad (fig. 2). Spre deosebire de bucium, tulnicul nu este curbat, ci doar progresiv lărgit. Are aproape aceeași lungime ca și trîmbița (pînă la 3,10 m).

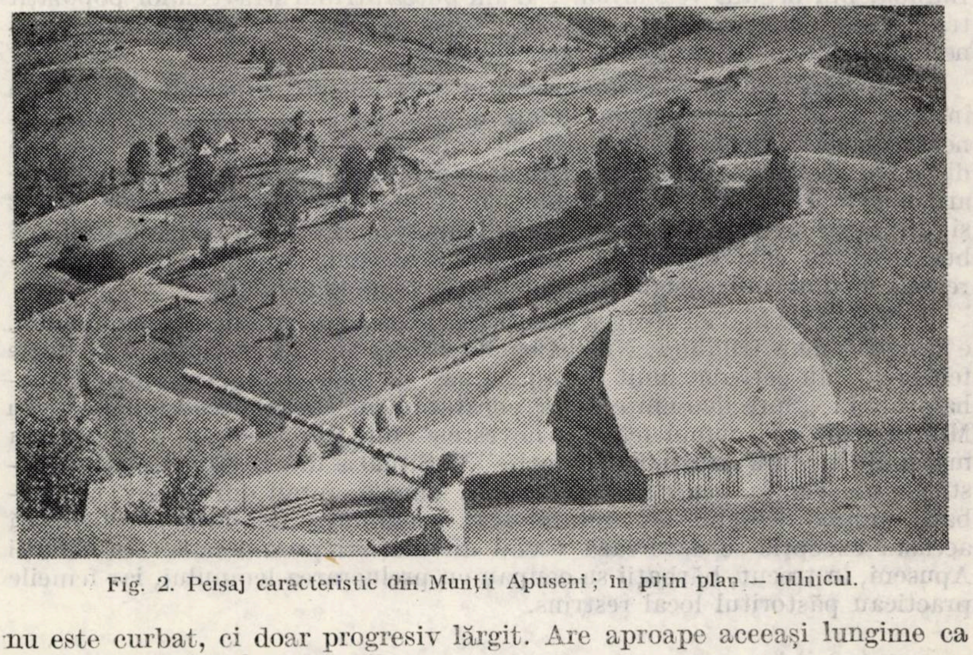


Fig. 2. Peisaj caracteristic din Munții Apuseni ; în prim plan — tulnicul.

În ceea ce privește **trîmbița**, Vlad Paschievici nota că ea se face din răzlogi de molid bine uscați, în curs de mai multe veri, lemnul fiind curățat, fără cioate. De asemenea, acesta menționa că trîmbița se lucrează și din lemn de mesteacăn sau de tei, legîndu-se în coajă de cireș. Peste lemnul încleiat se învelesc în spirală fîșii lungi de scoarță mlădioasă de mesteacăn tînăr. Ca o excepție, Vlad Paschievici amintea că trîmbița s-ar confecționa și dintr-o singură bucată de lemn prin sfredelire. În Bucovina ni se spune că din bătrîni trîmbița era lucrată din lemn de molid trăsnit: „Veneai la stînă cu lemnul acela, fără să fie trecut prin vreo apă. Aici la stînă începeai să-l lucrezi. Trebuia jghebuit în două doage. Jghebuirea cerea mult meșteșug. Nu trebuia să rămîie nimic scămos pe jghiab. Cele două doage se lipeau cu clei; se lipeau cu rășină. Apoi le legai de jur împrejur cu scoarță de mesteacăn"[10]. De la o vreme, trîmbițele de lemn au fost înlocuite cu unele de tablă, numite „bleahuri". Pe la 1940, Traian Herseni înregistra la o stînă din Bucovina ca instrumente muzicale două fluiere de lemn și o trîmbiță (bucium de tinichea) lungă de 3 m, cumpărată de la tîrg[11].

---

[9] *Cercetări în Munții Apuseni*, București, 1925, p. 17.

Ca formă, tulnicul face trecerea de la bucium la trîmbiță, aceasta, necurbată, fiind și ea lărgită progresiv la o extremitate. De asemenea, ca lungime, trîmbița se apropie de tulnic.

Funcții și semnificații etnografice. Tiberiu Alexandru definea buciumul astfel: „Străvechi instrument păstoresc de munte, înrudit cu trîmbița ucraineană și poloneză, cu truba lituaniană". Vechimea buciumului, desigur, nu se poate spune cu precizie. Ea se pierde, cum arăta Teodor Burada, „în negura veacurilor". L-am putea atribui străvechilor populații traco-dace, denumirea latină și, respectiv, slavă (pentru trîmbiță) nefiind decît o supraviețuire pur lexicală.

În legătură cu vechimea acestor instrumente muzicale ne putem întreba dacă ele au o origine independentă, dacă este vorba de monogeneză sau de poligeneză. În sprijinul poligenezei pot fi invocate funcțiile distincte ale lor, ca și caracteristicile muzicale diferite: tulnicul folosește armonicele 4–8, buciumul armonicele 3–9 și trîmbița armonicele 6–12 și 16[12]. Nu insistăm asupra acestei ipoteze. Reținem doar faptul că buciumul, în cele trei forme întîlnite, este strîns legat de viața păstorească, mediul care a asigurat perpetuarea sa peste milenii.

Vlad Paschievici atrăgea atenția că „Dacă e o artă de-a face bucium, e și o artă de a trîmbița. Numai baciul știe să zică, apoi ciobanii și unele femei care au petrecut mult timp la stînă"[13]. În același sens, Tache Papahagi nota: „Spre deosebire de ce constatăm în Maramureș bunăoară [în Munții Apuseni] numai fetele și nevestele cîntă din bucium — și aceasta mai mult în Gura Arăzii, ca păstorițe"[14]. Situația din Munții Apuseni constituie o excepție, pentru că, de regulă, femeile cîntau din tulnic, iar bărbații, în mod deosebit ciobanii, foloseau buciumul și trîmbița. Probabil că această excepție se datorează vechii diferențieri profesionale: în Munții Apuseni, în trecut, bărbații se ocupau cu prelucrarea lemnului, iar femeile practicau păstoritul local restrîns.

---

[10] Traian Hereni, *Probleme de sociologie pastorală*, București, Institutul de Științe Sociale, 1941, p. 122.

[11] *Ibidem*.

[12] Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 42.

[13] *Op. cit.*, p. 32.

[14] *Op. cit.*, p. 15.

Modul de folosire a buciumului (în varianta sa de nord) este sugestiv descris de Vlad Paschievici : „Ciobanul trîmbițînd ține trîmbița cu mîna dreaptă aproape de gură, iar cu stînga o ține mai departe, spre capătul care se lărgește. Pentru a scoate sunete mai frumoase, ciobanul mișcă trîmbița de sus în jos și viceversa, mișcîndu-și trupul după trîmbiță. Buciumul poate ajunge și 3 m ; cu cît trîmbița e mai lungă, cu atît tonul e mai frumos, însă e mai greu de trîmbițat"[15]. Tiberiu Alexandru ne oferă prețioase informații în legătură cu utilizarea buciumului : cel ce sună din bucium alege un loc mai înalt. Buciumul este ținut cu ambele mîini. Buzele sînt strîns apăsate pe „muștuc", suflîndu-se cu putere aer în tub, în care timp buciumul se ridică și se coboară, e mișcat în semicerc de la dreapta la stînga și invers.

O dată precizat *cine* și *cum* se cîntă din bucium, tulnic, trîmbiță, se impune precizarea scopurilor în care se utilizau aceste instrumente muzicale. Pentru aceasta va trebui să evocăm viața păstorească.

1. Cîntul buciumului alunga singurătatea, integrîndu-se păstoritului propriu-zis : „cu sunet de bucium se scot oile la muls, la amiază și seara — oile auzindu-l s-adună și aleargă la stînă"[16]. În Munții Apuseni se suna din bucium dimineața, cînd urcau oile la munte, și seara, cînd veneau la muls. În Oaș se cunosc două tipuri de melodii pentru trîmbiță — menționează Gh. Focșa[17]. La stînă se cînta din trîmbiță înainte și după terminarea mulsului oilor ; în timpul mulsului cîntatul din trîmbiță era interzis din motive magice.

2. În trecutul îndepărtat buciumul și trîmbița vesteau războiul, dădeau semnal de alarmă, chemau la luptă. În cronica lui Grigore Ureche citim : „Și Ștefan Vodă tocmise puținei oameni despre lunca Bârladului ca să-i amăgească cu buciume și cu trîmbițe, dând semn de război"[18]. C. C. Giurescu menționa că în 1556, Alexandru Lăpușneanu comunica partizanilor săi din Ardeal că va trece munții „nu noaptea, ci ziua în sunetul trîmbiței"[19]. În literatura populară consacrată anului revoluționar de la 1848 se amintește : „Cine n-are armă bună/cu noi nu fie-mpreună/ și care-i fecior voinic/să aibă acum și un tulnic"[20].

3. În afara activităților păstorești și a chemărilor la luptă, în trecut, buciumul își găsea rostul și în ceremonialul funebru. În urmă cu aproape o jumătate de secol am înregistrat în comuna Vama (județul Suceava) ritualul înmormîntării în sunet de trîmbiță (fig. 3). Trei, patru trîmbițași cîntau jalnic deasupra mormîntului, vestind lumii că un cioban i-a părăsit. Ritualul a fost atestat și de Vlad Paschievici și de Gh. Focșa. Funcția trîmbiței în ritualul funebru străbate și în creația folclorică : „nici maică cu mila/nici soră cu gura/fără dobașu cu doba/trîmbițaș cu trîmbița"[21]. Zona în care trîmbița era inclusă în ritualul funebru cuprindea Bucovina, Maramureșul, Oașul și unele sate din nordul județului Neamț. Un număr de

[15] *Op. cit.*, p. 32.

[16] Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 41.

[17] *Folclor complex la hora satului din Țara Oașului*, în *Muzeul Satului și de Artă Populară*, 1985, p. 288.

[18] Vezi M. Kogălniceanu, *Letopisețele țerei Moldovei*, Iași, 1852, p. 126.

[19] *Din trecut*, București, 1942, p. 96.

[20] T. Frâncu, G. Candrea. *Românii din Munții Apuseni. Moții*, București, 1888, p. 295.

[21] Iarnik Bârseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, București, 1885, p. 16.

trei, patru buciumători mergeau înaintea convoiului funebru și buciumau cînd se făceau cele 12 popasuri sau prohodiri, la răspîntii, cînd se citea „ectania morților".

4. Se suna din bucium și în virtutea unor credințe și obiceiuri străvechi. În *Psaltirea* lui Coresi se găsește îndemnul : „buciumați în nouă lună cu bucium"[22]. Exista credința că în noaptea de Sf. Gheorghe (22/23 aprilie) este bine să se cînte cu buciumul în cele patru puncte cardinale, pentru a împiedica strigoii și vrăjitoarele să se apropie de vite ca să le ia *mana*, considerîndu-se că în spațiul unde se aude sunet de bucium se formează un cerc magic în care vraja nu are nici o putere [23]. În același scop se făcea apel și la fluier [24]. Cîntecul buciumului se credea că are efecte terapeutice și la om. Într-un descîntec cu circulație încă la începutul secolului nostru, se spune : „Taci maică nu mai plînge/că cu bucium-oi buciuma/ și-oi pune lemn la lemn/ puteri la puteri/ os la os/plămîni la plămîni" [25]. Într-un trecut mai îndepărtat sunetul buciumului [trîmbiței] se împletea cu magia vorbei, vizînd dimensiuni cosmice : „Cînd trîmbițe vor trîmbița/ stelele vor cădea/ soarele se va-ntuneca".

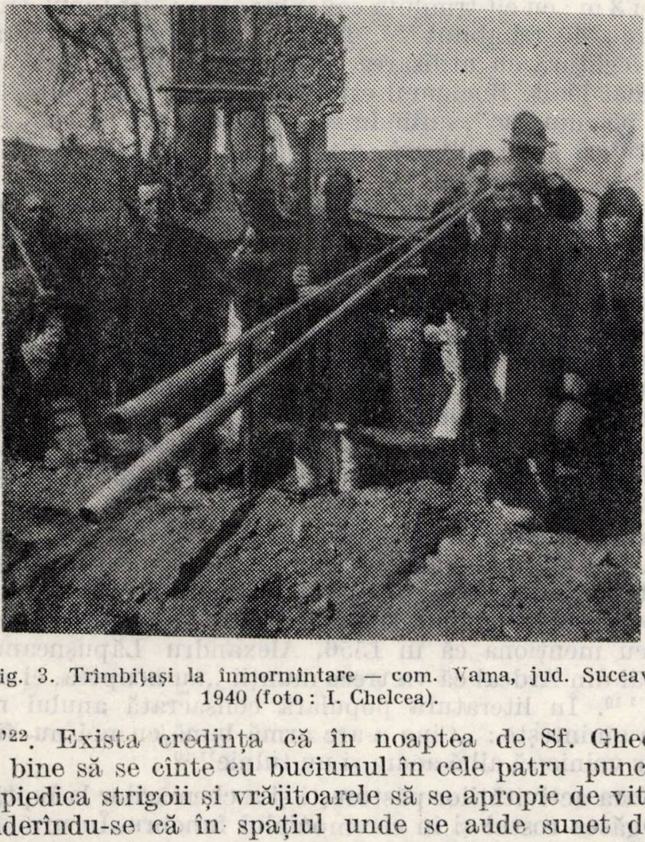


Fig. 3. Trîmbițași la înmormîntare — com. Vama, jud. Suceava, 1940 (foto : I. Chelcea).

5. Tulnicul se bucura în Munții Apuseni de o intensă funcție de comunicare la mari distanțe, de legătură între crîngurile răspîndite pe înălțimi. Distinsul etnograf Valer Butură, de origine moț, are a consemna

---

[22] Coresi, *Psaltire*, București, 1881, p. 223.

[23] S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români. Studiu de etnografie*, III, 1898, p. 210.

[24] Ion Mușlea, recenzie la *Instrumentele muzicale ale poporului român* (T. Alexandru), în „Revista de folclor", II, 1957, nr. 1—2, p. 257.

[25] „Șezătoarea", X, 1908, nr. 3—4, p. 4.

în a sa *Etnografie* : „Un variat cod de semnale s-a folosit pentru atenționarea vecinilor sau a întregii colectivități despre diferitele pericole care o pîndeau, începînd cu cei care îi primejduiau produsele și încheind cu cei care o cotropeau, jefuind și pustiind casele, satele, invazii și războaie” [26]. Păcat că acest cod de semnale nu s-a urmărit concret, de la sat la sat, de la caz la caz. Se știe totuși că fiecare gospodărie își avea codul ei de semnalizare cu tulnicul, prin care cei de acasă comunicau cu păstorii, cu bărbații plecați după lemne, la coasă etc. Coduri de semnale aveau și crîngurile. Cu ajutorul lor se comunicau pericolele multe ce le pîndeau, începînd cu sălbăticiunile pădurilor și încheind cu slujbașii stăpînirilor vitrege. Cu tulnicul își cîntau fetele dorul, cu tulnicul au fost chemați moții la luptă pentru libertate și dreptate — precizează Valer Butură. În același sens, Gh. Focșa scria : „E înrădăcinată folosirea frecventă pentru chemări, comunicări de pe un deal pe altul, strigarea, aducerea animalelor și pentru cîntece etc., a tulnicelor sau buciumelor, folosite în unele sate de bărbați și în altele exclusiv de femei” [27].

*

Pătrunderea buciumului [cele trei forme întîlnite] în conștiința poporului român își găsește expresia desăvîrșită în creația poetului nostru național : „Sara pe deal buciumul sună cu jale . . .”, „Codrul clocoti de zgomot și de arme și de bucium . . .” Evocarea sunetului de bucium rămîne o constantă a spiritualității noastre, la care vibrăm azi cu aceeași emoție ca și în trecut.

---

[26] *Etnografia poporului român*, p. 334.

[27] *Aspecte etnografice din Țara Zarandului*, în *Muzeul satului. Studii și cercetări*, București, 1971, p. 13.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

O INTERPRETĂ A CÎNTĂRII „CU FOC”. Mărioara Mureșan este una din cele mai tinere și mai puțin cunoscute din marile talente ale cîntecului nostru popular. Am ascultat-o abia de două ori — înregistrările sale la radio, deși peste 20 de piese, n-au fost programate suficient de des pentru a putea fi cunoscută cum se cuvine; deci am ascultat-o, prima oară, horind în Aula Academiei R. S. România cu prilejul unei sesiuni a Comisiei de folclor, a doua oară, la ea acasă, în orașul Baia Mare. Și am avut de fiecare dată convingerea că eram în fața unui fenomen ales al naturii, că avem de a face cu o cîntăreață în al cărei glas stihia sublimă a cîntecului românesc își află deplinătatea ființei și a expresiei sale.

Vocea maramureșencei Mărioara Mureșan, excelînd în interpretarea solistică a doinelor, a acelor *hore cu noduri*, este foarte dramatică, iar penetranța foarte mare, volumul foarte puternic o fac tulburătoare, răscolitoare. Timbrul său excelent modelează continuu nuanțe foarte diverse, de la sunetul metalic, brut, pînă la catifelarea tandră a unor pedale lungi sau melisme, nuanțe și intensități adecvate expresiei sonore și caracterului fiecărui cîntec. Prin instinct, interpreta stăpînește o tehnică interpretativă complexă și eficientă, cu vibratouri diverse, de grade și culori diferite, iar nodurile, icniturile în registrul acut, realizîndu-le cu mare ușurință.

Mărioara Mureșan s-a născut în Poiana Botizei (la 10 februarie 1960), unde a trăit primii 12 ani și a absorbit simțirea muzicală moroșeană încă de la părinții ei, pe care-i consideră buni cîntăreți. Elevă, a început să colinde cîteva sate în căutarea cîntecelor celor mai alese și pe cale de dispariție, iar primul îndrumător artistic i-a fost profesorul Ion Săcăleanu. Acesta i-a pus la dispoziție arhiva sa personală de înregistrări de folclor și a învățat-o cum să emită nodurile. Mai tîrziu și Anuța Tite sau Maria Peter, două venerabile interprete din Maramureș, i-au slujit drept exemple și modele de interpretare. Tot ca elevă a repurtat și cîteva succese în cadrul Cîntării României, în 1979 obținînd locul III la faza republicană a festivalului. Au urmat înregistrările la radio, în 1983 (7 hore cu noduri și 10 piese acompaniate de virtuoșii rapsozi Ion Pop și Nicolae Griguță) și 1987 (11 piese, cu acompaniamentul fraților Florea). Acum ea lucrează ca secretară la Școala nr. 4 din Baia Mare.

Repertoriul Mărioarei Mureșan numără aproximativ 50 de melodii, piese ritmate (ca *Zî măi Ghio' cu cetera*, *Cine nu-i vara la lucru*, *Moroșancă-s moroșancă*, *Cu drag am zînit la voi* ș.a. între care, cu originalul text *Cînd mărg moroșenii-n țară*, pe o melodie autentică, se aude la radio și realmente impresionează și antrenează) sau melodii tărăgănate, doinite, cu noduri (*Horea lui Pintea Viteazu'* ori *Horile de p-astă lume*, cu care interpreta se mîndrește cel mai tare și pe care a învățat-o de la o bătrînă de 81 de ani). Pe calea undelor cîntecele Mărioarei Mureșan pornesc cu versul *Num'-atît o mamă-i bună*, *Frunză verde ruptă-n cinci*, *Măierean cu frunza rară*, *Pă su' poale de pădure*, *După pui de moroșan*, *Leagănă-te vîrf de brad* etc.

O interpretă mult promițătoare, care merită deci promovată și încurajată în pasiunea ei, împărtășind hăruita ei interpetare unui public cît mai larg. De cîntarea ei românească, adînc emoționantă, avem cu toții nevoie. Pentru că, așa cum cîntă Măricara Mureșan:

„Horile pă astă lume / Știu că nu le-am pus io nume; / Dac-oi mere-n ceealaltă / Puie-mi pă gură lăcată / Că n-oi hori niciodată. / Cu cît șuier și horesc / Cu-atîta nu-mbătrînesc”.

Îi dorim Mărioarei Mureșan tinerețea veșnică a cîntecului ei și succesul care să i-o poată consacra. (MARIN MARIAN)

ULCIORUL DE NUNTĂ ÎN CREAȚIA MEȘTERILOR DE PE VALEA OLTEȚULUI*

SILVIA ZDERCIUC

În apropiere de Balș se găsește un grup de sate situate pe malul drept al rîului Olteț, sate în care se practică meșteșugul olăritului din tată în fiu de mai multe generații : Corbeni, Româna și satele ce aparțin comunei Oboga (Oboga de Sus, de Mijloc și de Jos)[1].

Valoarea ceramicii din acest grup de sate specializate, în plină forță creatoare încă, este demonstrată și prin distincțiile obținute de nenumărații olari din aceste localități la concursurile republicane și internaționale. Creațiile lor, unanim recunoscute prin valențele artistice, au intrat de multă vreme în patrimoniul artistic al muzeelor din țara noastră. Nume ca Grigore Ciungulescu, Ion Răducanu, Marin Trușcă ș.a. s-au impus prin originalitatea creației lor la toate concursurile republicane și îndeosebi la cele șase ediții ale Festivalului Național „Cîntarea României"[2]. Ei continuă filonul viguros al tradiției unor olari renumiți încă în secolul trecut sau din prima jumătate a secolului al XX-lea. Meșteri cunoscuți ca Nicolae Florea Pielmuși[3], olarii din familia Diaconeasa[4], Mitriță Viscol, Lapedatu Dumitru etc.[5] au intrat în istoria ceramicii populare românești prin valoarea creației lor artistice.

Din numeroasele forme pe care olarii din Oboga, cei de la Româna și Corbeni le-au creat și modelat de-a lungul mai multor generații, una din cele mai răspîndite este ulciorul[6].

---

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică a Muzeului Județean Olt, Slatina, 1973.

[1] Pe valea Oltețului, în afară de centrele Oboga, Româna și Corbeni, au existat numeroase localități în care meșteșugul olăritului a încetat în primele decenii ale sec. al XX-lea. Așa au fost, de pildă, localitățile : Bobicești, Comănești, Chintești, Govora, Iancu Jianu. Vezi S. Zderciuc, M. Butoi, Gh. Mihai, *Așezări de olari de pe valea Olteţului,* în „Revista muzeelor și monumentelor", nr. 2, 1969 p. 114.

[2] La ediția din 1983—1985, de pildă, a Festivalului Național „Cîntarea României", Ciungulescu Grigore și Răducanu Ion din Oboga, Trușcă C. Marin și Trușcă Gheorghe din Româna obțin premiul I.

[3] În anul 1908, la primul concurs de olărie pe țară, Nicolae Florea Pielmuși obține premiul special al juriului, iar Marin Diaconeasa premiul I. Vezi S. Zderciuc, *Localități și centre de ceramică din Oltenia în primul deceniu al secolului al XX-lea,* în „Revista muzeelor și monumentelor", nr. 2, 1986, p. 76.

[4] Familia Diaconeasa poate fi considerată una din cele mai vestite familii de olari din Oboga de Sus. Cei mai cunoscuți olari din această familie au fost : Marin Diaconeasa, Nicolae Diaconeasa și Constantin Diaconeasa. Unii dintre ei s-au ocupat și cu încondeiatul ouălor. De remarcat faptul că pe ouăle încondeiate apar adesea motive ornamentale similare cu cele de pe ulcioare : vulturi, cocoși, pești, păuni. Inf. Constantin Diaconeasa — 1968.

[5] Olarii Marin Murgășan, Mitriță Viscol sau Dumitru Ghiață pot fi considerați a doua generație de olari care s-a făcut cunoscută prin participarea la bienalele de artă populară și cercetările Muzeului Satului și de Artă Populară efectuate între anii 1955 și 1965.

[6] Alături de ulcior cele mai vechi și răspîndite forme din centrele de pe Valea Olteţului sînt : oala, taierul, strachina, borcanul, plosca, „ghiveciul" (formă întinsă care se pune sub țăst), iar din seria formelor decorative vasele pentru flori („buchetarul" și „sacsiia").

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 1, p. 67 — 69, București, 1989

Prezentînd o mare varietate, confecționarea ulcioarelor cere multă îndemînare, „nu știe să le facă orice olar" [7].

Capacitatea lor, precum și a vaselor de orice categorie se raportează la numărul de piese ce intră în componența unui „vas"[8]. Există ulcioare de „16, 14, 10 și 8 piese la un vas"[9].

Un ulcior obișnuit — indiferent de capacitatea lui — se compune din patru părți: „*botul*" (gura), „*mărul*" (gulerul de pe gîtul ulciorului), „*burta*" (corpul ulciorului), „*mînușa*" (toarta ulciorului), cu „*țîță*" sau fără[10].

Spre deosebire de ulcioarele obișnuite, ulcioarele de nuntă, „*ibrice*" cum mai sînt denumite de către localnici, sînt forme festive avînd o morfologie aparte. Ele sînt compuse din șase părți: „*botul*" (gura), „*mărul*" (gulerul de pe gît), „*burta*" (corpul), „*mînușa*" (toarta), „*botul*" (rotund, ciocul lateral), „*botul cu țîță*" (gura cu cioc)[11]. Există, natural, și unele variante, ca cea a „*ulciorului cu brațe*" sau a „*ulciorului cu picior*"[12].

Ulciorul de nuntă este o formă specială a ceramicii populare românești, care, alături de plosca de lut, făcea parte din ceremonialul tradițional al nunții românești de altădată. El atrage atenția atît prin formă, cît și prin varietatea decorației și a cromaticii sale vii, cromatica fiind subliniată și prin faptul că ulcioarele de nuntă sînt întotdeauna smălțuite. Ele sînt folosite ca recipiente pentru țuică și vin.

Comandate în mod special pentru unul din cele mai importante evenimente din viața omului, ulcioarele de nuntă au stimulat fantezia creatorului popular, care le-a modelat în forme de o mare originalitate, cu motive ornamentale care închid în ele bogate înțelesuri aparținînd unor culturi cu rădăcini milenare.

Forme festive, ulcioarele de nuntă simbolizau spiritele faste din viața și destinul tinerilor ce urmau să se căsătorească. Prin ele ne-a fost transmisă o întreagă lume a basmelor în care nimic rău nu persistă, totul e pregătit de sărbătoare.

Ulcioarele de nuntă se întîlnesc în producția a numeroase centre de ceramică din țara noastră, dar în centrele de pe Valea Olteţului, și în special la Romàna și Oboga, ele s-au remarcat printr-o originalitate ce subliniază spiritul de inventivitate al creatorului popular și dau în vileag valoarea artistică a unei forme vechi a ceramicii populare românești.

Ulcioarele de nuntă se lucrau mai ales toamna, cînd se celebrau cele mai multe căsătorii. Comanda o făcea în mod obișnuit mirele. Se comandau cam 4—5 ulcioare o dată. Uneori, cînd mirii erau mai săraci, ibricele de nuntă se împrumutau[13].

Cu o serie de ulcioare invita la nuntă nașul, cu alta invitația o făcea mirele însoțit de doi „*mînji*" (recrutați dintre prietenii necăsătoriți ai mirelui), iar mireasa, cu două prietene necăsătorite, „*iepele*", făcea invitația la nuntă tot cu ibrice[14].

---

[7] Inf. Cîrstea Iancu — 65 de ani în 1968 — Romàna.

[8] Veche unitate de măsură. Într-un cuptor de oale intră cam 50 de vase. Inf. Turcitu D. Ion — 46 de ani în 1968 — Romàna.

[9] Inf. Turcitu Dumitru — 43 de ani în 1968 — Romàna.

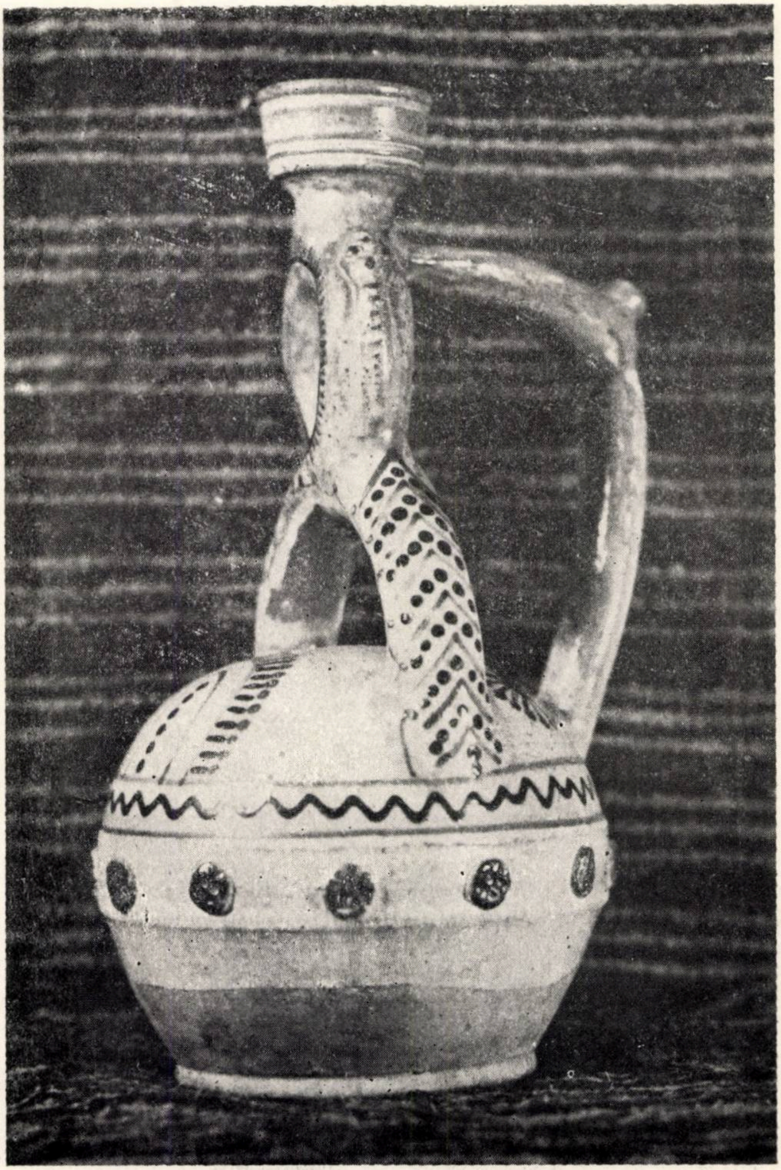
[10] Inf. Trușcă C. Marin — 46 de ani în 1968 — Romàna.

[11] Inf. Turcitu Dumitru.

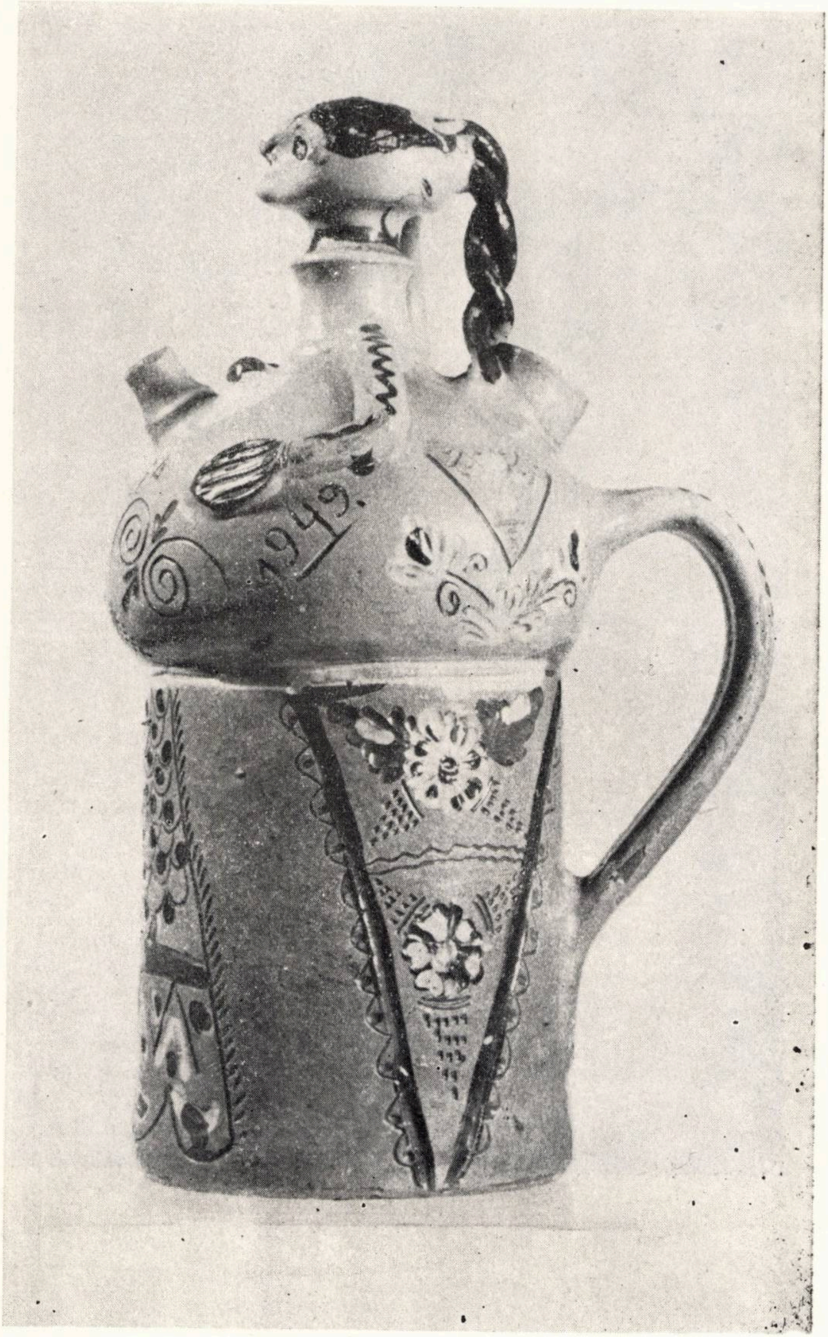
[12] Idem.

[13] Inf. Poacă Ion — 67 de ani în 1969 — Oboga de Jos.

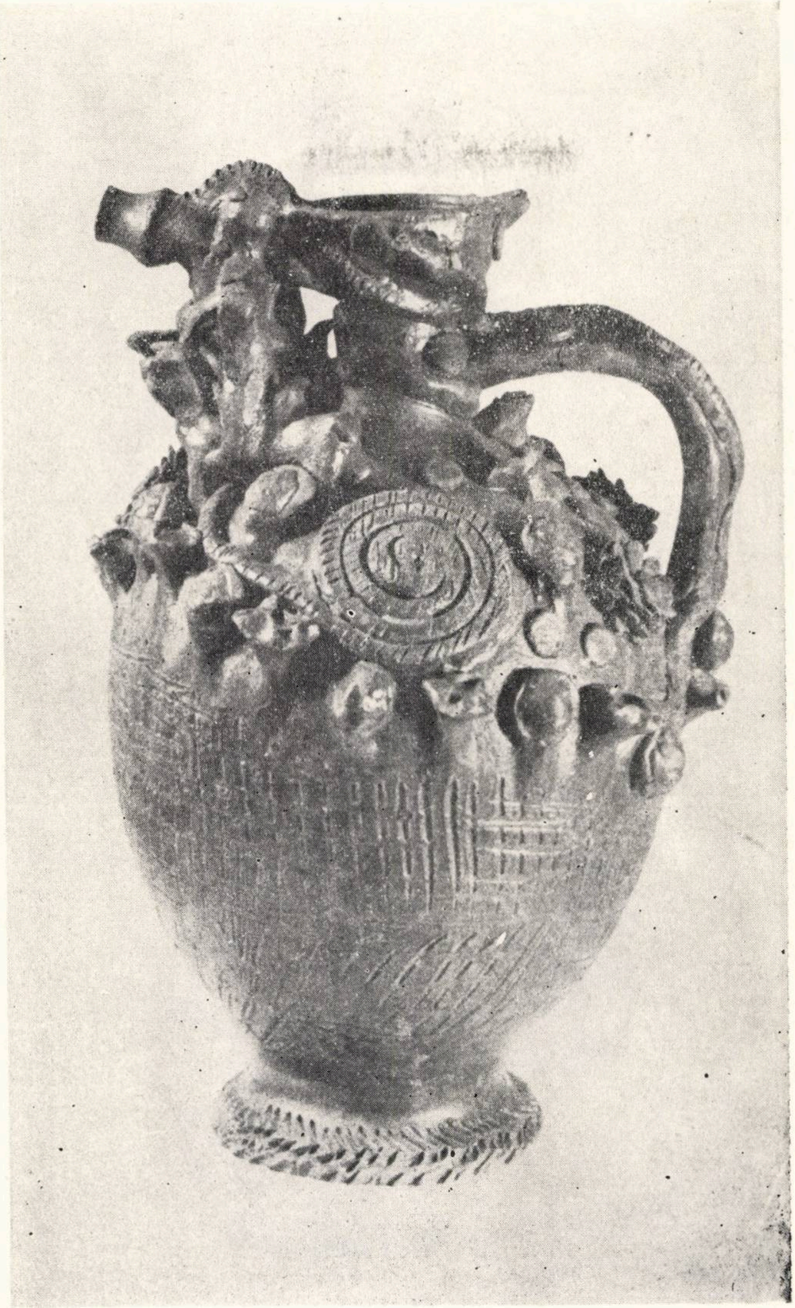
[14] Vlad Iancu — 65 de ani în 1968 — Romàna.



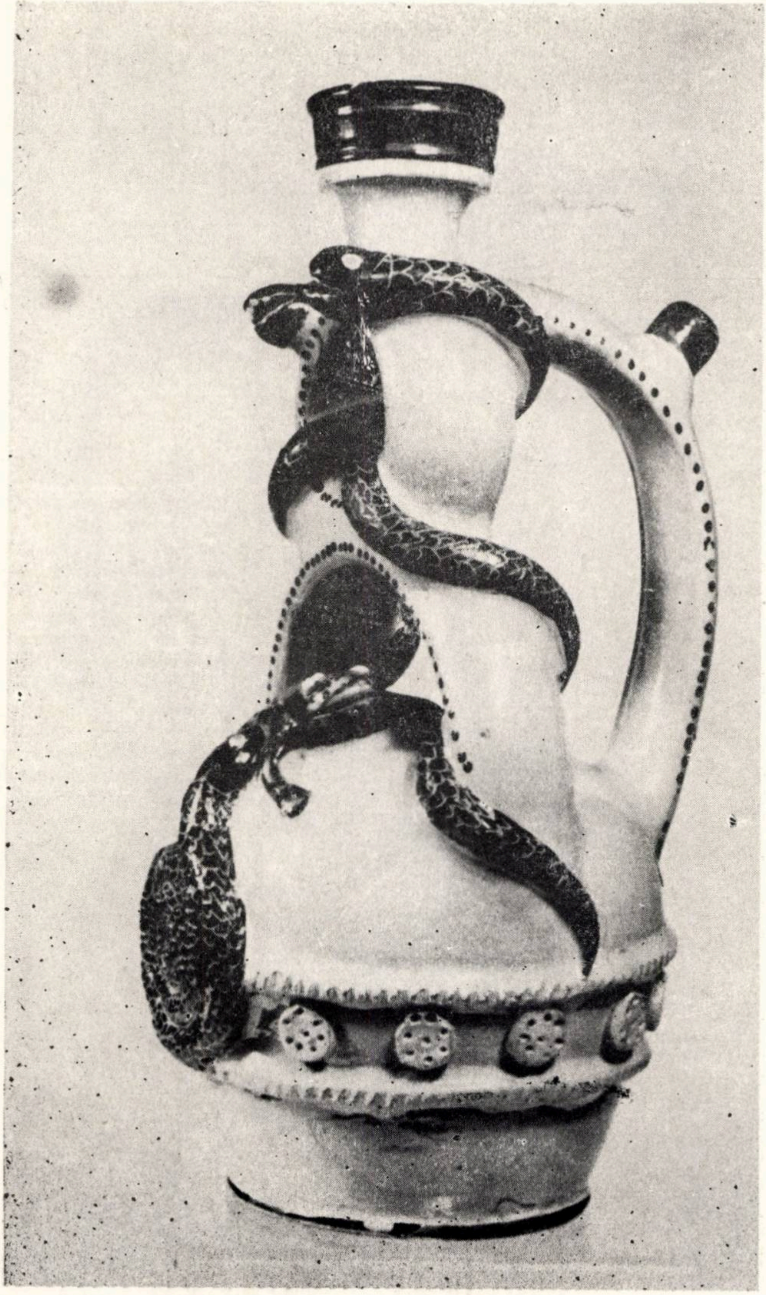
1. Ulcior de nuntă cu brațe. Decor realizat prin reliefare și prin pictare cu cornul. Creator necunoscut de la sfîrșitul sec. XIX.



2. Ulcior de nuntă reprezentînd o femeie în costum popular. Creator: Constantin Diaconeasa — 1949.



3. Ulcior de nuntă-ibric cu decor puternic reliefat. Creator: Mitriță Viscol — 1950.



4. Ulcior de nuntă cu brațe; decor zoomorf reliefat reprezentînd un vechi motiv folcloric: șarpele înghițind broasca. Creator: Ciungulescu Grigore — 1972.

În timpul desfășurării ceremonialului nupțial ibricele erau așezate la loc de cinste[15]. Odinioară, luni după nuntă, atunci cînd se lua fata de la părinți, ibricele erau umplute cu rachiu sau vin roșu, din care cinsteau toți nuntașii[16].

Formele ulcioarelor de nuntă sînt foarte diferite. Ele pot avea înfățișări de păsări : rațe, pelicani, găini sau mai frecvent berze înconjurate de puii lor, înfățișări de oameni, în special femei (în costume populare oltenești cu vîlnic sau cu boscele), sau pot avea corpul de femeie sau în formă de butoi cu capul reprezentînd un personaj masculin matur, cu barbă. Inedite sînt ulcioarele cu brațele suprapuse pe un corp sferic sau ovoidal sau cele amforoidale cu picior.

Repertoriul formelor tradiționale ale acestor piese speciale cu înțelesuri care aparțin unor culturi îndepărtate este îmbogățit azi cu forme contemporane : tractoare, sonde petroliere.

Varietatea ulciorului de nuntă nu se evidențiază numai prin forma lui. Luînd în considerare destinația lui specială, decorul joacă un rol deosebit de important. De o mare bogăție și diversitate, cel mai frecvent întîlnit este decorul animalier, dar un înalt grad de rafinament artistic atinge și decorul geometric, realizat în tehnici specifice centrelor respective : „picarea cu cornul, lingura'' sau „jirăvirea cu cornul și paiul''.

Elementul decorativ animalier cel mai frecvent întîlnit — realizat în tehnica reliefului înalt — este șarpele singur, pereche, șarpele cu două capete sau cel din cunoscutul motiv folcloric „șarpele înghițind broasca''. În seria ornamentelor animaliere apare și cocoșul, leul sau o serie de animale nedefinite. Ornamentele antropomorfe apar sub formă de măști omenești—număr impar— sau a unor capete de copii pereche. Întîlnim, adesea, figuri reprezentînd ființe fantastice, cum sînt de pildă caii înaripați, vulturul cu aripile desfăcute etc.

Semnificațiile vechi folclorice păstrate și grație basmelor noastre populare sînt reperate pe ulcioarele de nuntă și prin numărul ornamentelor, îndeosebi animaliere, realizate în tehnica reliefului înalt. Semnalăm numere impare la urcioarele ce reprezintă berze (cu 3—5 pui) sau găini (cu 5—7 pui).

În tradiția populară românească se uzitează, cu prilejul acestui eveniment major din viața omului, urarea de fericire pentru perechi și nu pentru individul singur.

Cromatica reliefează și ea caracterul festiv al ulcioarelor de nuntă, cele ale olarilor de pe Valea Oltețului distingîndu-se printr-o bogată policromie, îndeosebi ulcioarele cu brațe și cele antropomorfe.

Originalitatea acestei categorii speciale a ceramicii populare românești pune în valoare spiritul inventiv al creatorului popular. În ultima perioadă, ea apare nu numai în recuzita ceremonialului tradițional al nunții, ci primește o nouă destinație, devenind piesa principală a serviciilor de vin și țuică, care se reproduc pe scară industrială, sporindu-le valoarea prin diversitatea și ineditul formelor, unde iau locul sticlei sau al „carafei''.

În forma sa tradițională, ulciorul de nuntă reprezintă o remarcabilă sinteză a tehnicii și artei realizate de olarii de pe Olteț, sinteză a cărei originalitate se impune prin varietatea formelor, ineditul decorului și a fanteziei cromaticii.

---

[15] Inf. Cîrstea Iancu.

[16] Idem.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

● SIMPOZION DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ – EDWARD SZYMAŃSKI (1907–1943). La 15 decembrie 1988, s-au împlinit patru decenii şi jumătate de la moartea lui Edward Szymański, unul dintre cei mai populari poeţi revoluţionari din Polonia interbelică. Cu acest prilej, Secţia de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte a Academiei Republicii Socialiste România a organizat un simpozion literar închinat vieţii şi operei acestui Maiakowski în spaţiul vistulan. Festivitatea, nu numai comemorativă, a avut loc pe ziua de 7 decembrie 1988, în sala Prezidiului Academiei R. S. România, în prezenţa unui public alcătuit din polonişti, oameni de cultură şi studenţi români (I. C. Chiţimia, Alexandru Dobre, Nicolae Alexe, Ionel Oprişan, Stan Velea, Mihai Mitu, Vasile Marian, Nicolae Mareş, Vasile Amihălăchioaei ş.a.). Au mai participat, de asemenea, membri ai Ambasadei R. P. Polone din România : ambasadorul Jerzy Woźniak, consilierul cultural, în acelaşi timp fiul poetului, Łukasz Szymański, cu soţia, Krystyna Szymańska ş.a. Referatele prezentate — prof. dr. doc. I. C. Chiţimia, *Personalitatea lui Edward Szymański în contextul epocii* ; cercetător principal dr. Stan Velea, *Edward Szymański, opera sau elogiul simplităţii* şi lector dr. Mihai Mitu, *Traduceri inedite din poezia lui Edward Szymański* — au închegat un sugestiv portret al omului şi al scriitorului, încercînd să răspundă cît mai convingător la întrebările cine este şi ce reprezintă E. Szymański pentru literatura polonă.

Personalitate distinctă în peisajul literaturii polone dintre cele două războaie mondiale, Szymański a debutat în 1932 cu placheta *Douăzeci de milioane*. Opţiunea poetică se pliază de la început fără rezerve pe direcţiile creaţiei revoluţionare de totală angajare socială. Crescut în mediul muncitoresc, poetul se va menţine precumpănitor în acest spaţiu existenţial, ale cărui condiţii şi aspiraţii le va înfăţişa cu o simplitate cuceritoare. Culegerea, în care sînt evidente impulsuri maiakowskiene şi broniewskiene în titlul, problematica şi prozodia versurilor, prefigurează expresiv făgaşele tematice pe care se vor statornici preocupările autorului, şi, totodată, trăsăturile distinctive ale fizionomiei artistice. Inserţiile romantice, ca şi în cazul lui Broniewski ori al altor poeţi revoluţionari din aceeaşi perioadă, se vor subţia treptat, dispărînd în complexitatea literaturii cu finalităţi declarate expres în registrul social. Îndemnurile la revoltă, dinamitarde prin substanţa şi rezonanţa lor socială, explică confiscarea întregului tiraj înainte de difuzare.

Traseele poetice, jalonate în *Douăzeci de milioane*, vor fi ilustrate şi în volumele următoare : *Către locuitorii de pe Marte* (1934) şi *Soarele pe şine* (1937). Critica relaţiilor de viaţă şi chemarea optimistă la înfrăţirea strădaniilor în luptă se înfăptuiesc acum mai apăsat aluziv, prin urmare, pe suprafeţe mai ample, generalizant semnificative. Folosirea mai multor posibilităţi de cuprindere a realului, umorului revenindu-i un rol preponderent, atestă îmbogăţirea recuzitei artizanale, maturizarea conceptuală şi creşterea în volum şi adîncime a valorilor metaforice. Poeziile revoluţionare se împlinesc în aceste plachete cu cele lirice, încărcate de simţăminte delicate, cu reverberaţii predilecte în universul familial.

Aceste poezii se leagă prin fir direct cu versurile pentru copii. Volumul *ABC* (1936), la care se adaugă nenumărate stanţe rimate şi proze scurte, publicate în periodice, depăşesc didacticismul de atîtea ori fără vigoare al domeniului, captivîndu-i pe micii destinatari prin sprinteneala aparent ludică a cadenţelor şi ineditul fabulei învestite cu valori instructive. Mai ales în acest sector foarte important, valoric şi cantitativ, al creaţiei lui E. Szymański, se fac simţite benefice ecouri ale literaturii populare atît în urzeala fabulei şi tipologie, cît şi în caracterele prozodiei. O mulţime de personaje, situaţii hazlii, cel mai adesea, şi motive sînt preluate din comorile folclorice cu modificări mai mari sau mai mici, care încîntă cu aceeaşi forţă poetică sensibilitatea celor mici. Fiindcă transferul continuă mai totdeauna tonalitatea şi forma de expresie a surselor populare, nealterînd niciodată valorile de conţinut, educaţionale şi modalitatea lor de exprimare îndeosebi în registrele comicului. Viabilitatea lor neştirbită în curgerea de vreme le certifică valoarea, pledînd precumpănitor pentru fixarea în memoria afectivă a cititorilor. Poeziile revoluţionare, creaţiile lirice, intervenţiile publicistice în disputele la ordinea zilei şi traducerile din literatura universală (balada *Lenore* de Bürger şi poemul *De rerum natura* de Lucreţiu) rotunjesc zestrea literară lăsată de Edward Szymański, asigurîndu-i un loc aparte în istoria literaturii polone.

Evocarea omului şi a scriitorului de către poloniştii români a fost urmată de scurte alocuţiuni, în care ambasadorul R. P. Polone, Jerzy Woźniak, şi fiul poetului, Łukasz Szymański, au exprimat în cuvinte de aleasă preţuire mulţumiri organizatorilor pentru cinstirea poetului conaţional. Din partea gazdelor, prof. I. C. Chiţimia şi Alexandru Dobre au mulţumit oaspeţilor pentru prezenţă şi bunele aprecieri, subliniind meritele simpozionului în direcţia adîncirii bunelor relaţii culturale dintre cele două popoare. *(STAN VELEA)*

TEORII FOLCLORICE ROMÂNEȘTI ÎN ULTIMELE DECENII
(I)

MARIAN VASILE

Folcloristica, știința folclorului, constituie unul din capitolele cele mai importante ale gîndirii noastre teoretico-literare de după război. Izolată într-un cerc de specialiști, ea a putut să treacă drept o știință închisă, limitată, particularizată, în ochii multora ezoterică. A contribuit la aceasta însăși atitudinea generală a folcloriștilor, care socotesc drept o erezie intruziunea criticii literare în domeniul creației populare, domeniu autonom, ce pretinde metode specifice. A contribuit la această izolare și indiferența criticii actuale față de lucrările folcloriștilor, numeroase în ultimele decenii, lucrări de mare finețe teoretică, pline de sugestii pentru însuși cercetătorul literaturii culte. Ele sînt rezultatul unei profunde cunoașteri a teoriilor literare din antichitate pînă azi, totodată al unei adecvate (mai adecvate decît în literatura cultă) asimilări a metodelor actuale, de la formalism la structuralism, semiotică și neoretorică. În fine, folcloristica noastră, cu toată omogenitatea ei în principii, e departe de a fi devenit un sistem de concepte stereotip, uniform; se remarcă, din contră, prin varietatea teoriilor, prin originalitate, implicînd polemici subtile, atitudini contradictorii față de obiectul lor, foarte instructive pentru cititorul amator de idei literare.

Vom începe cu prezentarea micromonografică a cîtorva (vom încerca să fie mai mulți) teoreticieni contemporani ai folclorului, rezervîndu-ne, în final, un articol de concluzii asupra folcloristicii noastre de azi.

I. TEORIA CATEGORIILOR FOLCLORICE
1. GHEORGHE VRABIE

Gheorghe Vrabie are preocupări folcloristice de peste 4 decenii[1]. În 1970, publică o sinteză, un tratat masiv: *Folclorul. Obiect. Principii — Metodă — Categorii.* Un prim capitol, dezvoltat, se intitulează *Introducerea în folcloristică*, al doilea *Principii — Metodă*, al treilea *Genuri — Categorii*, unde trece la vaste și minuțioase analize ale diferitelor specii folcloristice.

Una din afirmațiile sale de principiu: „Nimic mai universal decît folclorul... Și cu toate acestea, nimic mai național și regional — și chiar local — decît folclorul". Motivul universal se etnicizează, primește un profil tipic anumitor spații, prin „modul de a fi conceput și încorporat în imagini artistice". Fără să fie nouă, ideea exprimă totuși o poziție proprie față de folclor. Deși se desfășoară în cadrul unor motive, structuri vechi, tradiționale, creația populară fiind o „expresie nemijlocită" a unor împrejurări *de viață*[2], „e mai aproape de om și de mediul înconjurător decît oricare altă creație individuală". Pornind de la concepte mai vechi precum *genul de viață, mediul folcloric*, Gh. Vrabie se oprește insistent la cel de *categorii folclorice*, care nu sînt altceva decît speciile cunoscute (baladă, basm, colindă, doină, cimilitură etc.), înțelese ca un fel de structuri permanente, cultivate în medii și genuri de viață specifice; un fel de esențe platonice, mai adecvat de forme aristotelice sub egida cărora se desfășoară creația populară originală, în continuă evoluție, cu nesfîrșitele ei variante. Ele, categoriile, implică fiecare un sistem specific de imagini, chemînd metode de interpretare

---

[1] *Conceptul de poezie la români*, 1943; *Vers și melodie în poezia noastră populară*, 1944; *Folclorul. Obiect — Principii — Metodă*, 1947; *Mijloace artistice în balada noastră populară*, 1962; *Balada populară română*, 1966; *Din arta populară a doinei transilvănene*, 1967; *Folcloristica română — evoluție, curente, metode*, 1968 etc.

[2] Conceptele de *viață, trăire, genuri de viață* sînt o transpunere a germanului *Erlebnis* din filozofia diltheyană și sînt importante pentru definirea concepției despre folclor a lui Gh. Vrabie, opusă încă din 1947, chiar din primele sale lucrări, metodelor abstracte de interpretare a culturii și artei, prezente și ele, masiv, în filozofia interbelică (V. și Adriana Rujan, *Gh. Vrabie la 80 de ani*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 33, 1988, nr. 2).

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 1, p. 71 — 78, București, 1989

diferenţiate. Cu toate acestea, metoda de studiere a folclorului, una generală, nu este ,,decît analiza literară aplicată la creaţia orală". Fraza trebuie lămurită, altfel trezeşte suspiciuni. Autorul consideră că trebuie să se treacă de la vechile metode descriptive la metoda interpretativă, adică la valorificarea estetică a folclorului. Ideea va fi nuanţată în lucrările ulterioare, în care îşi asumă metodele contemporane, structurale, semiotice, neoretorice. Aci apar termeni noi sau cu sens teoretic nou, ca *structură*, *discurs*, *model* şi alţii, *folcloritate* — pentru *literaritate*, *narograme* — linii structurale pe care le urmează povestirea (în *Structura poetică a basmului*, 1975). Astfel, cercetarea basmului, a folclorului în genere, se întîlneşte cu poetica structurală (Todorov, Jacobson, formaliştii), îndreptîndu-se spre interpretări ce ţin de structură ,,după ce fusese saturată de biografism şi documentarism". Mai intervin termeni ca *scenariu*, *montaj*, pentru modul de creare a povestitorului popular, *codul narării tradiţionale*, care presupune povestitorul în raport cu publicul ; acesta e activ, cunoaşte codul, îl supraveghează pe autor să nu se abată prea mult de la tradiţie. Introduce, de asemenea, conceptele de temă — idee — subiect. Tema e universală, tradiţională, permanentă ; ideea e mai nouă, implică atitudinea povestitorului faţă de materia narată. Ideile se schimbă, impunînd o nouă ordine anecdoticii, şabloanelor vechi. Se impune, tot în această lucrare despre basm, termenul de *procedee* (din formalismul rus), care s-ar aplica cel mai bine la folclor, unde *autorul* este în primul rînd ,,un mînuitor de clişee prefabricate, un mare tehnician al unei arte a combinaţiilor, deci al unui joc al construcţiilor". Gh. Vrabie nu urmează teoriile mitologice, adepţii lor erau insensibili la aspectul artistic al basmelor ; consideră că povestitorul popular nu e stăpînit ,,de o gîndire mitică", el ,,foloseşte doar limbajul figurativ, asociativ tocmai ca să comunice cu mai mult efect înţelesuri ascunse", întrucît ,,sub învelişul figurativ se ascund *viaţă*, *idei* şi *sentimente* umane". În acest sens, ajunge chiar la concluzii excesive : observînd prezenţa unor elemente în basm precum visul, exoticul, straniul, monstruosul, frumosul ideal, eroismul cavaleresc, poezia naturii, ironia, absurdul, se întreabă : ,,nu cumva basmul, aşa cum apare în colecţiile din secolul trecut... este o literatură romantică creată de mase stăpînite ele însele de asemenea înclinare (romantică — n.n.)?" Credem că poate fi vorba cel mult de un romantism tipologic, existent şi în folclor, din care s-a putut inspira romantismul veacului al XIX-lea.

Conceptul de *procedeu*, ca şi terminologia retoricii, vechi şi noi, sînt adoptate integral în *Retorica folclorului. (Poezia)*, tipărită în 1978. Aici vrea să circumscrie ,,conceptul de poezie populară ca procedeu, schiţînd, astfel, un alt mod de înţelegere a acesteia". Ţinînd cont de ,,toată esenţa orală" a poeziei populare, adică de faptul că doina ,,se cîntă", colindele, oraţiile ,,se urează", balada ,,se zice", deduce că folclorul are o mare legătură, chiar mai mare decît poezia scrisă, cu vechea *ars dicendi* (devenită teoretic nouă, cu *Neoretorica* cercetătorilor belgieni sau a structuraliştilor). Poetul anonim este ,,un iscusit meşteşugar" sau un ,,poet artizan", iar textul folcloric — expresia unui ,,mecanism ficţional". Dar ideea este plasată într-un cadru mai larg. Un prim capitol vorbeşte despre *Expresivitatea limbii cotidiene ca poezie*, în care delimitează ,,natura figurilor şi a modalităţilor de comunicare specifice stilului oral". Astfel, vine în întîmpinarea unor orientări mai vechi (de la Vico şi Herder la K. Vossler şi Ch. Bally), care pun în lumină virtuţile artistice ale limbii vorbite. L-am adăuga pe D. Caracostea cu *Expresivitatea limbii române* (1942), care observa virtualităţi artistice în limba obişnuită, numite *esteme*. El socotea că arta lui Eminescu nu face decît să valorifice aceste esteme din limbajul popular, fapt pentru care a fost aspru criticat. Mai convingătoare este relaţia dintre folclor şi virtuţile estetice ale limbii vorbite, cum o concepe Gh. Vrabie. Poetul ,,meşteşugar", ,,artizan", lucrează cu clişee artistice gata făcute, pe care însă le ridică la o treaptă estetică superioară. Frumuseţea, clasicitatea diverselor variante ale creaţiei populare nu se pot explica decît prin preexistenţa acestui material retoric, vechi, cizelat, în limba obişnuită. Dar poetul popular nu lucrează direct cu estemele din limbă, ci cu formaţiunile artistice deja constituite în opere anterioare, care urmează un *model* cu *categoriile* şi *speciile* constituite, încît atenţia cercetătorului se îndreaptă şi aici, în primul rînd, asupra categoriilor folclorice, opere clasicizate, fără biografie, cu valoare de *etimon spiritual*, de *model*, de *esenţe*, cum le numeam mai sus. Ele îşi au, fiecare, sistemul lor propriu de imagini, colportorii (autorii populari) formîndu-se ei înşişi în sistemul uneia sau alteia din aceste categorii. Dar cu tot aspectul de *modele*, *esenţe*, categoriile sînt pătrunse la rîndul lor de un aer vital, sînt trăite adînc de purtătorii de folclor, de unde presiunea lor asupra interpreţilor. O baladă, *Mioriţa* să spunem, ajunsă într-un mediu folcloric dominat în chip viu de altă categorie, se deformează, trece sub egida formală a acestui *model*, al bocetului, al colindului etc.[3]. Obsesia *modelului*, mai mult decît condiția *orală*, determină, cheamă stereotipiile, șabloanele, formulele fixe, clișeele (replică indirectă a teoriilor oralității).

---

[3] În *Balada populară română* (1966), celebra operă s-ar aşeza simultan între *colind* şi *baladă*, iar în *Poetica Mioriţei* (1984) între *modelul ritualistic* şi *modelul poematic*, primul mai vechi istoriceşte, al doilea mai recent.

Cu aceste idei-principiu, Gh. Vrabie analizează micromonografic categoriile, speciile folclorice, adaptîndu-și mijloacele critice codului artistic al fiecăreia dintre ele. Mai în genere, folosește, după necesitate, tot bagajul de termeni ai retoricii de la Quntilian la grupul retoricienilor belgieni : perifrază, frază (asindetică, paratactică), anaforă, anadiploză, *oratio perpetua*, *oratio soluta*, climax, protază, apodoză, prosopopee, zeugma etc. Deși îngreuiază pe alocuri expunerea, utilizarea lor e totdeauna funcțională, ilustrată cu exemple elocvente.

2. OV. PAPADIMA

Literatura populară română (1968) are ca subtitlu *Din istoria și poetica ei*. Într-adevăr, studiile din acest volum au un dublu caracter teoretic și istoric. Problemele teoretice ne interesează în primul rînd și ne vom ocupa îndeosebi de ele. Trebuie spus însă că Ov. Papadima e un cercetător cu preocupări mai largi : l-au interesat literatura cultă, română și universală[4], teoria, istoria literară etc. Folclorul a fost însă o temă preferată de la începutul activității sale pînă azi. Primul său volum este *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor* (1941). Aici, literatura îi apărea ca un mod de viață, apoi ca un fenomen sincretic : artă, religie, morală, medicină, știință etc. (cu un accent exagerat pe folclorul religios, sub influențele vremii). Aceste trăsături (mod de viață, sincretism) le menține și în volumul *Literatură populară română*, tratîndu-le cu instrumente metodologice mai bogate. Ov. Papadima, deci, tinde spre o autonomizare a folclorului față de literatura cultă și a folcloristicii față de critica literară. Astfel, se disociază de capitolul dedicat folclorului în *Tratatul de istoria literaturii române* (1964) semnat de G. Călinescu : „A postula o activitate de critică literară în sensul strict al celei culte, pe marginea folclorului—așa cum preconiza cu talentul său fascinant, deci în stare ușor de a convinge, chiar cînd nu avea dreptate, G. Călinescu — înseamnă să-l rupi de viața folclorică, să-l izolezi pernicios". Pernicioasă i se pare și conceperea folclorului ca simplu fenomen etnografic, „făcînd abstracție că există o complexă estetică a folclorului, o poetică și o stilistică a lui". Există, desigur, dar privirea lor autonomă va fi realizată mai ferm în cărțile altor folcloriști (Gh. Vrabie, O. Bîrlea, A. Fochi, etc.). Unele afirmații ne conving că Ov. Papadima n-a rămas fără înrîuriri din teoria călinesciană a folclorului, pe care o justifică adesea, chiar involuntar. Mulți, de pildă, înțeleg prin sincretism unitatea dintre text și muzică, în folclor, socotită ca indestructibilă. Or, iată ce constată Ov. Papadima, vorbind de raportul liricii populare cu melodia : că, deși în simbioză, textul poetic și muzica pot fi apreciate, estetic, și separat. Observă apoi o ciudată comportare a textului popular, care poate fi îmbrăcat în melodii diferite (călătorește de la o melodie la alta), spre deosebire de romanța cultă, unde sînt legate indestructibil. Sincretismul, desigur, nu stă doar în relația cu muzica, el consistă în legături mai complexe cu formele de viață și de spirit ale poporului. Totuși, asemenea formulări dau apă la moară tezei călinesciene că folclorul poate fi privit ca simplu text literar. La fel cînd vorbește în chipul următor despre descîntece : ele au fost, la origine, „un aspect al medicinei populare". „A le considera (însă — n.n.) azi *ca opere de artă literară*, făcînd abstracție de originile lor, ni se pare calea cea mai indicată". Pierzîndu-se încrederea în descîntece ca fapt terapeutic, „ele vor rămîne, în formele cele mai izbutite, ca vechi piese de artă, grațioase și terifice în același timp, la fel ca măștile ce însoțeau odată ritualuri, la fel ca statuetele de idoli ale populațiilor preistorice, ca și colindele profane cu substrat păgîn străvechi". Vor rămîne deci ca texte literare. (Mai recent, un folclorist ca Petru Ursache, va relua și reteoretiza ideea folclorului ca text pur literar).

În volumul din 1968 Ov. Papadima întreprinde o cercetare exhaustivă, monografică, a trei genuri folclorice : lirica populară, ghicitoarea și descîntecul ; cercetează „forma specifică de artă" a fiecăruia, care depinde de înseși împrejurările vieții folclorice, derivînd, adică, „din acele împrejurări în care ele se nasc și se perpetuează".

Deși studiile din volum sînt elaborate în diverse perioade, ele exprimă modul unitar în care gîndește, „bine sau rău, autorul lor". *Lirica* populară este definită, ca și cea cultă, drept expresia directă a sentimentelor autorului popular. Deși este la fel de veche, ea se deosebește de alte specii folclorice prin caracterul mai puțin conservator. Mijloacele ei de expresie, limbajul în genere, se adaptează noilor împrejurări de viață, pentru a fi percepută la un moment istoric dat „de cît mai largi mase de oameni". Ține, deci, „pasul cel mai strîns cu actualitatea vieţii sociale..." Sistematizarea ei (avînd ca tot folclorul un singur autor — poporul, dar, totodată, ,,o succesiune în timp, a variantelor foarte greu de stabilit, din cauza necontenitei lor întrepătrunderi") nu se poate face după curente, scriitori, ca în literatura cultă, ci numai după ,,conglomeratele tematice oglindind trăsături ale vieţii cotidiene care o generează".

---

[4] V. lucrările sale despre Cezar Bolliac, Anton Pann, Kleist, Ion Pillat, studii teoretice despre naturalism, iluminism etc. Este coordonatorul unor lucrări folcloristice colective precum : *Izvoare folclorice și creație originală*, București, 1970.

Atunci autorul discută despre : *Lirica populară ca expresie a vieţii. Peisajul local, Personaje şi elemente istorice, Poezia muncii, Recuzita de imagini a liricii populare : cerul, rîurile, muntele, codrul*; toate acestea intră într-un capitol mai larg, numit *Universul fizic al liricii populare.* Apoi cercetează cu aceeaşi acribie *Universul moral al liricii populare,* în care se ocupă de *Cîntecele înstrăinării şi ale dorului, Cîntecele de cătănie, Haiducia.* Un capitol larg îi consacră *Cîntecului de dragoste,* în care, între altele, discută *Canonul frumuseţii* : poporul urmăreşte frumosul moral — hărnicia, dar şi frumosul fizic, natural. Aici remarcă imagini precum contrastul (ochii negri — faţa albă), imaginea mersului, cochetăria vestimentară etc.

Un act polemic întreprinde Ov. Papadima în contra celor ce despart *strigătura* într-un gen aparte, socotind că ea se îmbină cu *doina* şi *cîntecul propriu-zis.* Introduce, deci, în genul liric, strigătura, cîntecele de joc, cîntecele ,,luătoare în rîs", cîntecul de leagăn... Un capitol se ocupă de relaţia dintre melodie şi vers.

Importante contribuţii istorice, teoretice şi tipologice aduce Ov. Papadima în capitolul-monografie consacrat *ghicitorii,* ca gen folcloric. O defineşte ca ,,un mod poetic aparte, liric, prin excelenţă, întemeindu-se pe metaforă şi care, asemenea poeziei, contribuie la înţelegerea mai adîncă şi mai clară a lumii însăşi, în toată complexitatea ei". Invocă, pentru demonstraţie, remarca lui Aristotel din *Retorica,* unde Stagiritul lega ghicitoarea de metaforă, socotită o relaţie neaşteptată între lucruri, deci un mod de sporire a cunoaşterii. Invocaţie importantă, pentru că Ov. Papadima va distinge *ghicitoarea propriu zisă,* populară, de alte forme înrudite, pe care le va descrie, cu vastă înţelegere istorică, în lucrarea sa. Critică originea mitică, socotind că din ea provin doar unele forme culte ale ghicitorii, ,,*întrebările cu iz cărturăresc*", *enigma, vorbirea sibilinică* (oraculară) etc. Calea justă s-ar obţine prin asocierea *ghicitorii* cu alte specii literare, ca lirica, proverbul, zicătoarea. Ea este *o formă universală de gîndire,* iar rostul ei este, ca ,,al oricărei arte", de a oglindi lumea sub un unghi nou. Efectul asupra receptorului este cunoaşterea, dar şi satisfacţia (estetică). Recunoaştem aici ideea aristotelică (din *Retorica)* despre rolul metaforei ca formă de cunoaştere, exploatat şi de cercetătorii moderni ai poeziei în genere (ca Paul Ricœur în *Metafora vie).* Astfel concepută, ghicitoarea devine una din *expresiile în artă* ale ,,bucuriei de a trăi, a optimismului robust al poporului", fiind, ca *mod de viaţă,* legată de trăirea în colectivitate, munca în comun, petrecerile comune etc.

Un studiu, de asemenea solid, este *Descîntecul — structura lui artistică.* Genul respectiv are parte de o prezentare istorică şi descriptivă foarte informată, bogată, utilă. În *Tradiţia populară şi Ştefan cel Mare,* întîlnim observaţii teoretice asupra raportului dintre folclor şi istorie. Deşi amendează credinţa romanticilor că în folclor putem afla date precise de istorie, crede, totuşi, că poezia populară, ca depozitară a trecutului, nu trebuie neglijată, ci preţuită. Folclorul, desigur, nu face istoriografie, nu ,,păstrează istoria însăşi... în schimb încremeneşte într-o lumină de vrajă ceea ce e esenţial şi grandios din trecut : numele mari trecute în legendă, problemele lui morale fundamentale trecute în snoavă, situaţiile existenţiale ale omului trecute în poveste şi baladă". Deşi Ov. Papadima este nereceptiv la un comparatism mecanic în studiul folclorului (nu era receptiv nici în lucrarea din 1941), consideră necesar comparatismul funcţional, utilizînd adesea, în volum, relaţiile cu folclorul altor popoare, cînd sînt necesare ,,pentru a ne putea da mai bine seama ce este universal şi ce este naţional în folclorul şi folcloristica noastră". Comparatist este, aici, studiul *Adolf Schullerus şi folclorul românesc,* despre cercetătorul etnograf al germanilor din Transilvania care a fost mult impresionat de folclorul românesc.

Într-un capitol final, *Cîteva perspective,* include eseuri, ca *Valori plastice în poezia noastră populară, Proverbul ca formă de înţelepciune* (datînd din 1944), *Substanţa poetică a mitului folcloric* şi încă vreo cîteva... Reţinem, pentru interesul teoretic, unele idei din articolul despre proverb : proverbele populare nu ar fi nişte *învăţături* (concepţii rigide, în sens didactic). ,,Sînt, ca toate celelalte forme de artă populară, *forme de viaţă.* Dar mai mult decît celelalte sînt *esenţe de viaţă*". Cum trebuie înţelese asemenea propoziţii? Înţeleaptă este socotită, în virtutea literaturii culte, o concepţie sistematică, unitară, necontradictorie în afirmaţiile ei. Or, proverbul popular are însuşirea de a formula adevăruri contradictorii. Iată cîteva exemple : ,,Aurul e ochiul dracului"; ,,Cu cheia de aur se deschid porţile raiului". Sau : ,,Nu se ştie de unde sare iepurele" ; ,,Cine caută iepuri în biserică, se întoarce fără vînat acasă". Sau : ,,Ochii care nu se văd, se uită" ; ,,Ochii ce se văd rar, sînt mai drăgăstoşi". Atunci, de unde înţelepciunea? Proverbele, afirmă Ov. Papadima, deşi nu sînt învăţături didactice, *id est* dogmatice, conduc totuşi la înţelepciune, ,,ajutîndu-te să înţelegi orice te izbeşte con-

templînd viața". Vrînd să fie mai clar, folcloristul recurge însuși la o metaforă : „Între proverb și preceptele logicii clasice e tocmai deosebirea dintre băutură și spirt. Într-una au rămas toate aromele cărnii și mustului fructei, în celălalt n-au mai rămas decît moleculele amidonului din cereale, transformate chimic printr-o neîndurată fierbere..." Sensul ar fi că *esențele* proverbelor, variate, ne pregătesc pentru a percepe complexitatea existenței : „Înțelepciunea proverbului românesc se dovedește astfel largă și cuprinzătoare cît lumea ; vie, bogată și surprinzătoare ca însăși viața".

PREZENȚE ROMÂNEȘTI ÎN PAREMIOLOGIA UNIVERSALĂ

DUMITRU STANCIU

Participarea unui popor la sporirea tezaurului culturii universale depinde de mai mulți factori. Nu vom intra în detalierea acestora, vom menționa doar că limba, conținutul umanist al culturii și originalitatea sufletească a unui popor contribuie în primul rînd la intrarea în circuitul valorilor spirituale ale omenirii. În acest cadru, creațiile noastre folclorice ocupă un loc însemnat datorită atîtor virtuți care situează literatura noastră populară printre cele mai bogate și mai originale din lume.

Pornind de la acest adevăr, vom urmări, pe cît este posibil, cronologic, prezențe românești în paremiologia universală atît din punct de vedere al speciei însăși, cît și al studiilor privitoare la proverbe românești. Este îndreptățită o astfel de dorință ca, la intervale de timp, să evaluăm pe baza faptelor aportul nostru la îmbogățirea patrimoniului universal al paremiologiei.

Pînă acum se știe că prima atestare a unor proverbe românești într-o colecție paremiologică străină se fixează în antologia lui Karl Johann Schuller, *Aus der Walachei romänische Gedichte und Sprichwörter während des Aufenthaltes in Bukuresti*, Sibiu, 1851. K. J. Schuller a avut ca sursă cartea lui Anton Pann, *Culegere de proverburi sau povestea vorbii*, București, 1847. Paginile 22—55 conțin 332 de proverbe și zicători românești, traduse în limba germană cu scurte comentarii. Să mai menționăm strădania autorului de a versifica unele proverbe, acolo unde a fost posibil, ca să semene cît mai mult cu originalul. Colecția a fost apreciată atît de G. Dem. Teodorescu, cît și de I. A. Zanne, care a folosit-o în monumentala sa operă. Îi urmează maghiarul Karoly Acs, cu *Conversațiuni maghiare, germane, italiene (olasz), române (olah), boemo-slovace și serbe, acasă și pe drum*, Pesta, 1859, în care se găsesc 88 de eșantioane românești în corespondență cu cele ale națiunilor din imperiul habsburgic.

Primul studiu străin consacrat proverbului românesc cu referire la psihologia poporului nostru, dacă excludem *Cuvînt inainte* la colecția lui Schuller, poate fi considerat cel apărut în *Magasin Pittoresque*, XXVIII/1860, Paris, p. 402—403. Întîmplarea face ca articolul să fie nesemnat, deși se vede că autorul nu este un neavizat, din modul cum pune problemele. Pe baza unor proverbe extrase din culegerile lui A. Pann și IordacheGolescu încearcă o schițare a specificului național, sub aspect psihologic. Din proverbe găsește că românul are caracteristici comune cu spiritul galic și italic, adică este vioi, inteligent, spiritual, lucid, batjocoritor, realist în judecăți de valoare etc., dar surprinde și particularități ce țin de latura orientală. Aceasta ar consta dintr-o anume gravitate exterioară, șiretenie, fatalism, exaltarea vicleniei sub numele de iscusință, trăsături tipic orientale după autor, cuprins de aversiune față de cea din urmă.

Oricine urmărește această problemă constată cu satisfacție interesul statornic acordat de folcloriștii germani proverbului românesc, interes care se menține și astăzi, uneori cu simple mențiuni în colecții de studii comparate, în special în cadrul cercetărilor romanistice. Astfel, se poate cita Ida von Düringsfeld, *Das sprichwort als Kosmopolit*, Leipzig, 1863. Printre proverbele comparate din cele 83 de limbi și dialecte se numără și limba română, cu 19 proverbe. Să mai amintim că respectiva lucrare a fost recenzată de G. Coșbuc, care a manifestat preocupări constante în studierea proverbelor. Apoi vine rîndul lui Otto von Düringsfeld-Reinsberg, *Die Sprichwörter der Romänen im Vergleich zu denen anderer romanischen Völker*, Leipzig, 1865. Menționează 83 de proverbe românești în comparație cu cele ale popoarelor romanice. Din nou Ida von Düringsfeld în colaborare cu Otto Freiherrn, în *Sprichwörter der germanischen und romanischen Sprachen vergleichend zusammengestellt*, 2 vol., Leipzig, 1872—1875, citează 70 de proverbe românești. Proverbul nostru și-a găsit locul chiar și în impunătoarea colecție în cinci volume a lui Karl Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, Leipzig, 1867—1880.

Tot în cadrul școlii germane se poate cuprinde și studiul de 31 de p. al lui Urban I. Jarník, intitulat *Sprachliches aus rumänischen Volksmärchen* Viena, 1877. Cel mai mare folclorist străin care s-a ocupat cu pasiune, dar și în mod științific de literatura noastră populară nu putea să neglijeze proverbul. Studiul său apare în același an cu cel al altui mare folclorist român, G. Dem. Teodorescu, *Cercetări asupra proverbelor române (cum trebuiesc culese și publicate)*, București, 1877. Sfîrșitul de secol găsește prezentă paremiologia germană cu alte mențiuni și studii asupra proverbului românesc, printre care se situează colecția lui Z. E. Vizoly, *Sprichwörter des romänischen Volkes*, Panciovo, 1883. Autorul prezintă circa 1000 de proverbe românești în traducere germană, unele extrase din cartea lui Gergely Moldovan, *Roman Közmondasok*, Cluj, 1882, care, la rîndul lui, le-a luat din culegerea lui J. C. Hințescu sau le-a cules direct din Țara Zarandului.

Dr. Joseph Haller, în *Altspanische Sprichwörter und Sprichwörtliche Redensarten aus den Zeiten vor Cervantes* (2 vol.), Regensburg, 1883, analizează proverbe și zicători spaniole din timpul lui Cervantes cu corespondente în limbile europene. Între aceste corespondente citează și 19 românești. Cauza numărului redus de exemple o constituie și de data aceasta tot limba și informațiile de mîna a doua, adică prin intermediari mai mult sau mai puțin documentați.

Interesul englezilor pentru proverbul românesc la sfîrșit de secol este marcat de două contribuții ale lui E. B. Mawer, *Proverbele românilor, English Proverbs, Proverbes français, Deutsche Sprichwörter*, București, 1882, și *Analogous proverbs in ten languages*, London, 1885. Dacă în prima antologie citează 135 de proverbe românești cu corespondentele lor în celelalte trei limbi, în a doua culegere menționează 369 de proverbe românești, însă ordonarea exemplelor se face pe tipar englez și aria limbilor se mărește cu italiana, spaniola, olandeza, portugheza și latina.

Sporadic și nesemnificativ se găsește proverbul românesc în dicționarul universal în 3 volume al lui Gustavo Strafforello, *La sapienza del mondo ovvero Dizionario universale dei Proverbi di tutti i Popoli*, Torino, 1883.

La începutul secolului al XX-lea consemnăm traducerea unor proverbe românești în limba rusă, întreprindere datorată lui Gheorghiu Codreanu, *Proverbe (zicători) moldovenești*, Chișinău, 1904. A ales 171 de proverbe și 20 de expresii idiomatice pe care le-a ordonat alfabetic, pe model românesc. Un alt român, M. Mihăescu (Nigrim), traduce, în cadrul acțiunii de popularizare a folclorului românesc, *Wit and Humour*, București, 1904, și proverbe în limba engleză. Tot în cadrul acțiunii de cunoaștere a proverbului românesc peste hotare se înscrie și contribuția lui Ludovic Leist, *Proverbe și expresiuni proverbiale române, germane și franceze*, București, 1900. Se dau circa 322 de proverbe și peste 500 de locuțiuni cu corespondentele lor în limba germană și franceză.

Interesul străinilor pentru domeniul paremiologic românesc — aproape pînă în a doua jumătate a secolului al XX-lea — se concretizează mai ales la nivelul eșantioanelor, și acestea citate întîmplător. O analiză a colecțiilor internaționale ne duce la constatarea că proverbele românești nu numai că sînt insuficient reprezentate, ci și eronat interpretate cu privire la originea, paternitatea și circulația unora, grafia altora etc. Aceste motive, poate, l-au determinat pe Gabriel Gheorghe să întreprindă temerarul său studiu comparativ: *Proverbele românești și proverbele lumii romanice*, București, 1986. Gestul său întărește ideea că și în domeniul paremiologiei *activismul* este de preferat expectativei.

Nu folosesc la nimic învinuirile, scuzele sau lamentările. O evaluare judicioasă a faptelor și interpretarea lor corectă devine mai necesară în actualele circumstanțe: să facem noi ceea ce am dori ca alții să facă pentru noi. Desigur, problema se pune în primul rînd pentru proverbe ca specie, pentru că prin modul lor de circulație sînt inaccesibile celor care nu cunosc limba, pe cînd studiile paremiologice pot beneficia de rezumate în limbile de mare circulație și, în funcție de conținutul lor, pot fi receptate și apoi solicitate de cei interesați.

Faptele par mai concludente în orice demers de o asemenea natură. O simplă enumerare a colecțiilor plurilingve va oferi un tablou relevant al reprezentării proverbului românesc între cele ale lumii.

Marcu Beza a dus o activitate inteligentă de propagare a culturii române în Anglia și în special în domeniul folcloristicii. Nu a neglijat nici proverbul. Este autorul unei modeste ediții bilingve: *Romanian Proverbs*, London, 1921, în care selectează din Zanne și alții 200 de eșantioane de proverbe ale românilor din Dacia, Istria și Macedonia, și le pune în corespondență cu exemple britanice. Gheorghe Gabriel, în lucrarea citată, îi impută și faptul de a nu-i fi trimis destule proverbe românești lui Selwyn Gurney Champion pentru masiva sa colecție internațională, *Racial Proverbs*, London, 1938, în care sîntem reprezentați doar cu 84 de proverbe românești, față de 431 de eșantioane bulgare, spre exemplu.

Un studiu pertinent şi cu trimiteri suficiente, peste 2100 de exemple româneşji, a întreprins romanistul Walter Gottschalk, *Die bildhaften Sprichwörter der Romanen*, 3 vol., Heidelberg, 1935—1938.

Ne-am aştepta ca situaţia reprezentării proverbului românesc în colecţiile internaţionale să se îmbunătăţească, dar surprizele vin de acolo de unde şi cînd am bănui mai puţin. Henry Davidoff, în *A world treasury of proverbs from twenty languages*, London, 1953, menţionează doar trei proverbe româneşti între cele 15 649 ale diferitelor popoare.

Contrariaţi rămînem şi cînd consultăm corpusurile internaţionale întocmite de paremiologi francezi. Astfel, dacă Elian Finbert, *Dictionnaire des proverbes du monde*, Paris,1965, citează 126 de eşantioane româneşti şi 43 de ghicitori, Maurice Maloux, *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Paris, 1972, selectează doar 17 proverbe româneşti printre cele 11 000 ale diferitelor popoare.

Oricît ar fi de pompos intitulate colecţiile de proverbe internaţionale, ele rămîn tributare informaţiei şi unui anume subiectivism inerent al autorului. Nici nu putem cere însă unei astfel de colecţii să facă oficiul de spaţiu locativ, adică reprezentarea unui popor să se facă în funcţie de anumite criterii, ca: întindere geografică, număr de locuitori, vechime, grad de cultură etc., criterii mai mult sau mai puţin discutabile şi unele greu de stabilit. Aceste reflecţii au în vedere colecţia lui Hans-Josef Meier-Pfaller, *Das grosse Buch der Sprichwörter*, München, 1970, care în plus dă proverbele în traducere, fapt ce anulează de la început caracterul ştiinţific al antologiei. În acelaşi stil concepe şi Karl Rauch, *Sprichwörter der Völker*, Wiesbaden, 1977, care selectează 14 proverbe româneşti între cele 4 000 aparţinînd diferitelor neamuri din toate continentele, în total 96 de popoare.

Am lăsat la urmă corpusul balcanic al lui Nikolai Il. Ikanomov, *Balcanska narodna mîdrosti*, Sofia, 1968, unde sînt reţinute 625 de exemple de proverbe româneşti, date în limba de origine, aşa cum trebuie întocmită o colecţie ştiinţifică. Natural că proverbul bulgăresc este reprezentat mai bine, pentru că autorul îşi concepe lucrarea pe model bulgar, aşa cum ar face orice paremiolog. Statistic, situaţia se prezintă astfel: 2650 de eşantioane bulgare, 1300 sîrbeşti, 1230 turceşti, 330 albaneze, 515 greceşti, toate puse în corespondenţă. Dacă nu ne satisface această reprezentare, putem să o îndreptăm; ce ne-ar împiedica să alcătuim o altă antologie, mai reprezentativă în ceea ce priveşte proverbul românesc? Posibilitatea aceasta rămîne valabilă nu numai pentru prezenţa în colecţiile paremiologice internaţionale, ci şi pentru studii propriu-zise. Constructiv este să nu deplîngem ignorarea calităţilor noastre, ci să le afirmăm. Cînd cercetarea paremiologică românească ne va mulţumi pe deplin, abia atunci indiferenţa străinilor să ne pună pe gînduri, dar nu prea mult, fiindcă, oricum, pierderea nu ar fi doar a noastră.

Totuşi, eforturile străinilor de a cunoaşte cercetarea noastră paremiologică sînt evidente, iar noi trebuie să-i ajutăm să treacă peste handicapul limbii. Mă refer la bibliografia adnotată a lui Wolfgang Mieder, *International Proverb Scholarship*, New York — London, 1982. Printre cele 2142 de studii recenzate se găsesc şi 16 privitoare la proverbul românesc, semnate de cercetători ca: G. Dem. Teodorescu, I. C. Chiţimia, Evaristo Correa Calderon, Mircea Duduleanu, Walter Gottschalk, Caius T. Jiga, Pavel Ruxăndoiu, Cezar Tabarcea, Harald Thun. Sigur că lista nu este completă, dar ea se poate întregi şi cu noi nume, şi cu alte studii, ceea ce autorul însuşi face în anuarul „Proverbium”, seria nouă din 1984, al cărui editor principal este. Acest lucru îl putem face noi înşine trimiţînd recenzii, atunci cînd nu se poate expedia lucrarea. Relaţiile amicale cu paremiologii străini, şi în special cu pasionatul paremiolog W. Mieder, sînt şi pot deveni şi mai profitabile cercetării româneşti.

Cînd un cercetător străin ca Levy Flydeal a făcut cunoştinţă cu proverbul românesc, a ţinut să-l şi analizeze: *Considerations sur les proverbes roumains, essai de classification de quelques-uns de leurs formels*, Sinaia, 1971. Este poate primul studiu cu metodă realizat pînă acum de un străin pe proverbele noastre, chiar dacă face o analiză lingvistică din perspectivă glosematică, hjelmsleviană (şcoala daneză). Interdisciplinaritatea în paremiologie se practică acum în mod curent. Lingvistica ajută mult folcloristica în general şi paremiologia în special, dar şi situaţia inversă se poate susţine. *Teoria clişeelor* a lui Permjakov interesează deopotrivă pe folclorişti şi lingvişti. Clujeanul Paul Schveiger a întreprins un studiu documentat în limba engleză asupra implicaţiilor lingvistice ale sistemului lui Permjakov: *Considerations on an Important Study*, în „Proverbium Paratum”, 2/1981, Budapesta, p. 124—140.

Dar cercetările paremiologice universale au fost impulsionate în primul rînd de publicaţia finlandeză „Proverbium” (1965—1975). Aici s-au realizat contacte între abordări teoretice dintre cele mai diverse şi, de fapt, în paginile ei G. L. Permjakov şi-a expus sistemul său structural. Tot aici, între cele 973 de colecţii de proverbe din toată lumea, analizate de Matti Kuusi, la numărul 71 se găseşte menţionată şi colecţia noastră încă de prestigiu, Zanne, în cadrul corpusurilor plurilingve cu rare comparaţii internaţionale. În rest participarea românească în ,,Proverbium'', seria finlandeză, a fost destul de modestă. A publicat, între alții Mircea Duduleanu. Mai sînt citați : C. Bărbulescu, G. Muntean, C. Negreanu și P. Ruxăndoiu.

La cererea lui G. L. Permjakov am întocmit pentru publicația sovietică ,,Paremiologiceskie Issledovania'' / 1984 o listă de studii și dicționare de proverbe apărute la noi în perioada 1975—1982. Circumscrierea perioadei avea importanță pentru întemeietorul paremiologiei structurale, el dorind să cunoască orientările moderne din paremiologia română, adică abordările logico-semiotice. În acest sens a cerut cărți, extrase și, unde nu a fost posibil, a acceptat scurte prezentări. Așa se face că în bibliografia din publicația citată (p. 300—318) se întîlnesc titluri de studii și dicționare de proverbe românești ce aparțin unor autori diferiți, ca : M. Anuței, Amita Bhose, Ov. Bîrlea, I. Bogdan, C. Daniel, V. Diaconu, M. Marinescu-Himu, N.Drobișan, M. Duduleanu, M. Freiberg,M. Ghițescu, E. Gorunescu, V. Lefter, E. Mihăilescu, C. Negreanu, R. Niculescu, A. Rogoz, N. Roșianu, A. Rujan, P. Ruxăndoiu, S. Selian, T. Simenschy, C. Tabarcea, I. Vöő, Gh. Vrabie. Este adevărat că dicționarele bilingve de proverbe de la noi sînt făcute mai mult pentru uzul lingviștilor (traducătorilor), dar se pot folosi și de paremiologi. În plus, contribuie la o mai bună cunoaștere a provebelor noastre peste hotare.

Din aceste cîteva note rezultă că avem motive și de satisfacție, dar și de reflecție asupra unor căi și mijloace de a face mai cunoscute în lume proverbul nostru și cercetarea paremiologică română.

Acest proces, deși inegal și uneori sinuos, se află în plină expansiune. Este de datoria fiecărui paremiolog român să contribuie la propagarea în lume a tezaurului nostru paremic și a cercetărilor aferente lui și, în același timp, să vegheze ca această bogăție spirituală să fie pusă în adevărata ei valoare.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

●DICȚIONAR. Printre lucrările de un excepțional interes pentru cercetările în domeniul culturii populare se numără și volumul *Instituții feudale din țările române. Dicționar*, București, Editura Academiei, 1988, 581 p. Lucrarea a apărut sub egida Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România — Institutul de istorie ,,N. Iorga''. *Coordonatori* : Ovid Sachelarie și Nicolae Stoicescu : *Cuvînt înainte* : O. Sachelarie ; *Introducere* : Valentin Al. Georgescu ; *Autori* : Alexandru Constantinescu, Florin Constantiniu, Valentin Al. Georgescu, Dan Amedeu Lăzărescu, Ovid Sachelarie, Nicolae Stoicescu, Petre Strihan, Valeriu Șotropa, Tudor Voinea.

Bibliografia generală ce însoțește volumul și pe baza căreia a fost elaborat dicționarul însumează un număr de titluri impresionant : 1672.

Cîteva ,,instituții'' prezentate în această lucrare : albinărit, aldămaș, anul jălii, baniță, barbă, băjenar, bătrîn, bir, bîlci, bîrsan, blestem, buriu, căsătorie, ceas de mers, ceată, cislă, colac, comoară, cot, cumiță, curătură, darea calului, darea mîinii, descălecat, devălmășie, ginerire pe curte, gloabă, haiduc, înfrățire, jude, jurămîntul cu brazda în cap, legea gîrlii, logodnă, lotru, mocan, năpastă, nun, oameni buni și bătrîni, obiceiul pămîntului, obol, ordalie, ort, pandur, plug, pogon, poteră, punere de foc, răboj, răpire, roire, sat, seliște, simbră, slobozie, strungă, stupi, vatra satului, vătaf, vrăjitorie, zălog, zestre.

Fiecare articol discutat constituie, în fapt, o micromonografie a instituției analizate. Cunoașterea acestor vechi instituții feudale românești este nu numai indispensabilă în cercetările noastre, dar oferă și o seamă de sugestii lămuritoare pentru multe dintre problemele cu care se confruntă folcloristica și etnografia contemporană. O recomandăm de aceea atenției ca pe un instrument de lucru prețios și, eventual, ca pe un model ce s-ar cuveni avut în vedere.

PETRU CARAMAN, **Studii de folclor.** Ediție îngrijită de *Viorica Săvulescu.* Studiu introductiv și tabel cronologic de *Iordan Datcu*, București, Editura Minerva. Vol. I, 1987, 415 p.; vol. II, 1988, 393 p.

Publicarea, pe cît este posibil integrală, a operei, rămasă atîta timp necunoscută, a lui Petru Caraman, unul dintre cei mai profunzi cercetători ai culturii noastre populare, constituie unul dintre evenimentele editoriale autentice, de mare rezonanță, cu implicații ce nu vor întîrzia să se facă simțite în dezvoltarea folcloristicii românești contemporane și a celei internaționale.

Iată, de ce, fiecare nouă apariție din lucrările acestui mare cărturar înseamnă un pas în cunoașterea mai adîncă a culturii noastre populare și trebuie salutată ca atare.

Casele noastre de editură și specialiștii-editori care și-au asumat sau își vor asuma în continuare dificila misiune și răspundere de a pune la îndemîna celor interesați opera lui Petru Caraman, în cea mai mare parte inedită, fundamentală pentru cunoașterea acestei personalități de excepție a culturii noastre naționale, reprezentativă și definitorie pentru fixarea locului folcloristicii românești în context european, vădesc o intuiție lăudabilă în aprecierea valorii științifice de excepție a contribuțiilor sale la clarificarea unora dintre cele mai importante aspecte ale cercetării fenomenului atît de complex al culturii populare.

În întregul ei și în fiecare dintre secvențele sale, opera cunoscută pînă acum a lui Petru Caraman se distinge prin amplitudinea abordării, prin aria tematică ce impresionează prin bogăție, varietate și noutate, prin profunzimea cu care pătrunde în intimitatea faptului de cultură, redîndu-i trăsăturile specifice, esențiale, pe care le pune în evidență cu o surprinzătoare forță de argumentare, prin finețea analizei și ușurința cu care se desfășoară pe o arie geografică cuprinzătoare, prin respectul și calda apreciere cu care se apropie de produsul folcloric, de creatorii și de purtătorii lui.

Fiecare dintre paginile scrise de Petru Caraman este un elogiu adus creației populare și mesagerilor săi, este un cuvînt de laudă și, în același timp, o declarație de atașament, de comportament civic și de apartenență la categoria acestor durabili făuritori de cultură și civilizație.

Opera lui Petru Caraman este, totodată, produsul superior al școlii filologice românești și al transpunerii în cercetarea folcloristică a metodologiei promovate de curentul inițiat și desăvîrșit de Ovid Densusianu. Format la școala lui Densusianu, Petru Caraman rămîne credincios școlii filologice în folcloristică și maestrului său, contribuie decisiv la cristalizarea metodologiei de cercetare a acesteia, devenind unul dintre exponenții săi cei mai reprezentativi, aducîndu-i nu numai retușurile impuse de evoluția disciplinei, dar și corecții de fond, ceea ce ne determină să-i considerăm opera și contribuția științifică — originale, de natură să se delimiteze net de aceea a inițiatorului și maestrului, de a discipolilor acestuia, foarte numeroși, unii dintre ei încă activi, cu lucrări notabile, și un loc distinct în istoria folcloristicii românești.

Într-o istorie a folcloristicii românești tratînd perioada cuprinsă în limitele secolului nostru, opera lui Petru Caraman își are locul său propriu, de deschizător de drum, ca definind un nou moment, categoric delimitat cu caracteristici specifice, net superior, în evoluția abordării culturii populare sub semnul metodei filologice. În opera lui Caraman, atîta cîtă ne este cunscută pînă acum, școala filologică românească, în fundamentarea ei clasică așezată prin contribuția teoretică și practică a lui Densusianu și a discipolilor care l-au urmat îndeaproape, aplicîndu-i cu rigurozitate criteriile și îmbogățind-o cu noi susțineri, teoretice sau de material, seria principiilor și argumentelor inițiale își află cel mai dotat și credincios reprezentant. În același timp, prin cîteva note definitorii, opera lui Caraman se detașează vizibil de școala filologică, depășind-o prin profunzime, prin extinderea în cuprinsuri nebănuite a ariei tematice, prin originalitatea abordării și a modului de interpretare.

Dacă este să judecăm lucrurile obiectiv, și aceasta este una dintre cerințele elementare ale criticii folcloristice, dacă este să apreciem o contribuție sau alta la dezvoltarea ideilor despre cultura populară, dezbărați de prejudecăți, de sentimentalism sau de maniera, de care uneori se abuzează și în folcloristică, de a amesteca neîngăduit și a confunda regretabil relațiile sau părerile despre persoană cu aprecierile asupra operei, și dacă ne luăm rolul și profesia în serios trebuie să facem această distincție, iarăși elementară și obligatorie în critica

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 1, p. 79— 91, București, 1989

folcloristică, atunci putem afirma și susține cu toată obiectivitatea și convingerea că, din multe puncte de vedere, Petru Caraman îi este superior lui Ovid Densusianu. Și este firesc să se fi întîmplat așa. Cel puțin în cazul lui Petru Caraman, pentru că nu tuturor discipolilor lui Ov. Densusianu le-a fost dat să-și depășească maestrul, ceea ce, desigur, nu diminuează cu nimic meritele pe care și le-au cîștigat în cercetarea culturii noastre populare și locul de vază, incontestabil, în istoria disciplinei.

A fost posibil ca Petru Caraman, prin opera sa, să se ridice deasupra operei lui Densusianu și s-o dezvolte la un nivel superior, cu numeroase și substanțiale note de o originalitate de netăgăduit, pentru că, apelăm din nou la menționatele principii elementare și obligatorii ale criticii folcloristice, cercetătorul ieșean a beneficiat de unele înlesniri pe care Densusianu, prin forța lucrurilor, nu le-a avut sau nu i-au stat în putință. Este evident și ușor de înțeles că cea mai însemnată înlesnire, factorul obiectiv care l-a pus pe Caraman în poziție favorabilă, a fost cel al perspectivei istorice, vremea în care a creat și lucrat fiecare dintre cei doi mari savanți, care, o știm bine, nu s-a suprapus exact. Perspectiva istorică îl așază la loc de cinste și de frunte pe Densusianu ca pe unul care, preluînd idei, răzlețe sau mai bine închegate ale înaintașilor sau contemporanilor, cercetînd la fața locului viața fenomenului în toată amploarea și desfășurarea lui concretă, adaptînd toate aceste acumulări cerințelor disciplinei pe care o slujea, a întemeiat o școală și o metodologie proprie, ale cărei aplicare și rezultate au revoluționat istoria folcloristicii românești. Principiile criticii folcloristice la care tot facem trimitere încercînd să le enunțăm în totalitatea lor și să le și susținem, aplicîndu-le cazului particular pe care-l discutăm, se suprapun perfect cu cele ale istoriei folcloristicii în judecarea locului și rolului ce trebuie acordat întemeietorului de școală și de metodă, deschizătorului unei căi atît de largi, de înnoitoare și de fertile în cercetarea culturii populare. Judecat din această perspectivă și sprijiniți pe aceleași principii, meritul lui Caraman constă în capacitatea de a fi receptat integral ideile, metodologia și activitatea lui Densusianu, de a-i fi dat o dezvoltare creatoare pe măsura acumulării unei culturi și experiențe noi, în consens cu adîncirea pătrunderii în laboratorul intim al marelui anonim și al vieții spirituale și materiale a poporului nostru în totalitatea sa. Caraman a dat dovadă de o excepțională disponibilitate de a se apropia firesc, cu o neascunsă căldură și admirație chiar, de obiectul investigațiilor sale, ceea ce i-a înlesnit adînca înțelegere pentru fenomenul studiat, o mai justificată apreciere a faptelor asupra cărora s-a crezut dator și îndreptățit să se pronunțe. Densusianu a făcut și el cercetări de teren, a studiat fenomenul pe viu, la el acasă, dar în loc să intre în casă și să se așeze la masă cu cei investigați, pentru a-și forma o părere din gesturile, din mișcările aproape imperceptibile ale gazdelor, din integrarea firească, organică, neintenționată și necăutată, în viața cotidiană a acestora, el s-a mulțumit să se oprească la poartă sau cel mult să intre în curte, să pună întrebări după un plan dinainte întocmit, păstrînd rezervele pe care i le impuneau, poate fără să le sesizeze sau să le dea importanța cuvenită, ale investigatorului oficial, ale profesorului și savantului care altfel discută cu cei chemați să răspundă unor întrebări. Desigur, acest tablou este, în mod voit, exagerat. El nu se dorește decît o expunere plastică, nu ne dăm seama și cît de reală, de reușită, de agreabilă sau agreată, a deosebirii de structură dintre cei doi mari cărturari ai noștri. La Densusianu este sesizabilă, de ce să n-o recunoaștem, o anume distanțare de fenomenul cercetat, este evidentă „răceala" savantului față de obiectul investigațiilor sale, o anume lipsă de înțelegere. De aici și apăsările prea accentuate numai pe anumite aspecte ale culturii populare în defavoarea altora pe care fie că le ignoră, fie că le subestimează, o notă de superioritate, cîteodată supărătoare, în tratarea poeziei noastre populare.

Petru Caraman observă toate aceste asperități și neconcordanțe și, cu o discreție impresionantă și într-un mod aproape imperceptibil, încearcă să le delimiteze, să aducă necesarele șlefuiri părților prea colțuroase, să le realcătuiască prin noi fapte și argumente. Se detașează, în același timp, de unele dintre opiniile și notele de comportament ale maestrului său, nu atît prin umbrirea acelora care nu erau în spiritul vederilor sale, cît prin adoptarea unei alte atitudini, prin promovarea unei concepții deosebite, care, de fapt, lui îi era firească, potrivită modului de origine și afectiv, structurii sale sufletești și felului în care concepea chemarea înaltă și adevărată a folcloristului modern.

Sînt deosebiri, așadar, de mentalitate, de structură, de concepție. Sînt, în același timp, deosebiri de fond, de factori de natură științifică. Aceștia din urmă sînt, de fapt, cei care, puși în cumpănă, înclină balanța în favoarea lui Petru Caraman și-l situează, în istoria folcloristicii românești și internaționale, ca pe un continuator al lui Densusianu, îndreptățindu-i și lui Petru Caraman, ca și ilustrului său predecesor, locul și rolul de creator de școală în folcloristica românească.

Se va putea eventual obiecta că, fiindu-i abia acum publicată în bună parte, opera lui Caraman n-a putut avea efectul și influența necesară, la vremea elaborării ei, pentru a-și exercita în toată plenitudinea rolul binefăcător și înnoitor pe care-l implică determinarea de creator de școală. Obiecția, în măsura în care ar putea fi formulată, nu se susține. Caraman a publicat totuși suficient în timpul vieții pentru a-și face cunoscute concepția și metodologia, pentru a se impune în conștiința lumii științifice din țară și de peste hotare. Anii de profesorat, atîția cîți au fost, au contribuit și ei la adîncirea propagării operei și ideilor sale.

Prin opera lui Petru Caraman, pe care abia acum, în ultimii ani, am avut posibilitatea s-o cunoaștem într-o bună parte din cuprinderea sa, dimensiunea europeană a folcloristicii românești se dezvăluie în toată amploarea și la dimensiunile sale reale. Reamintim că, după moartea folcloristului, au fost tipărite cîteva dintre lucrările sale fundamentale: *Descolindatul în nord-estul Europei*. Partea I (în „Anuarul de folclor", II (1981), p. 57–94); *Literatură populară*. Antologie, introducere, note, indice și glosar de Ion H. Ciubotaru (în „Caietele Arhivei de folclor", III, 1982); *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*. Studiu de folclor comparat. Ediție îngrijită de Silvia Ciubotaru. Prefața de Ovidiu Bîrlea, Minerva, 1983; *Un motiv alegoric în folclorul românesc și în cel polonez*. Text stabilit de Iordan Datcu (în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 2, 3, 4 (p. 101–105)/1983, 1 (p. 70–74), 2 (p. 54–58)/1984), titlu substituit de redacție celui original: *Alegoria morții în poezia populară la poloni și la români*; *Contribuție la caracterizarea doinei*. Text stabilit de Ion H. Ciubotaru (în „Anuar de lingvistică și istorie literară", XXIX (1983–1984), B, p. 63–76); *Pămînt și apă. Contribuție etnologică la studiul simbolicei eminesciene*. Ediție, prefață, note și indice de Gheorghe Drăgan, Junimea, 1984.

În *Nota asupra ediției*, la volumele ce fac obiectul discuției noastre, Viorica Săvulescu indică un număr de titluri, încă impresionant prin aria tematică și întindere, rămase în manuscris. Abia după tipărirea acestora, pe care o sperăm cît mai grabnică, vom putea vorbi cu adevărat despre valorificarea integrală a operei lui Petru Caraman.

Cunoașterea, în profunzime și sub toate aspectele sale a culturii populare românești, a celei sud-est și central europene, a întregii mișcări folcloristice internaționale a epocii sale, i-a dat acestui fin și distins cercetător posibilitatea să ocupe o poziție aproape unică și de invidiat în peisajul cultural românesc și european.

Avînd o pregătire multilaterală, de nuanță și tendință enciclopedică, facilitată de buna cunoaștere a limbilor de circulație internațională și a celor aparținînd zonei lui predilecte de preocupări — sud-estul și centrul Europei —, cercetător pasionat și asiduu al terenului, de unde culege direct material și informații, intrînd în intimitatea fenomenului în neîngrădita și fireasca sa desfășurare, Petru Caraman a cunoscut, ca puțini alții, faptul de cultură populară din interior, ceea ce a făcut posibilă nu numai adunarea de date, dar și o mai exactă înțelegere, o mai deplină descifrare a acelor detalii și nuanțe deosebit de subtile, care de obicei scapă ochiului mai puțin avizat, cercetătorului care, oricît de conștiincios, nu poate pătrunde firele atît de complexe, ce nu se lasă prea ușor surprinse, ale actului cultural al mediilor folclorice.

În ceea mai mare parte inedite, studiile incluse în sumarul celor două volume recent apărute ne dezvăluie personalitatea lui Petru Caraman în tulburătoarea ei măreție, marea erudiție a cărturarului de excepție, capacitatea impresionantă de a aborda cu același succes o paletă tematică deosebit de variată, într-o viziune modernă, integratoare. Pe alocuri, erudiția cedează în favoarea eseistului, Petru Caraman lăsîndu-se furat de pledoaria caldă, de cuvîntul de laudă și elogiul vibrant adus culturii populare și virtuților ei.

Pentru cele două volume tipărite pînă acum, Viorica Săvulescu, îngrijitorul ediției, s-a oprit asupra unora dintre studiile fundamentale pentru cercetarea diferitelor aspecte ale culturii noastre populare: *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români*; *Considerații critice asupra genezei și răspîndirii baladei „Meșterului Manole" în Balcani*; *Cîntecul nunului. Din perspectiva originii, genezei și funcției sale. Contribuție comparatistă la studiul epicii populare în versuri*; *Asupra originii și genezei unor balade populare sud-est europene avînd ca subiect fapte extraordinare* (vol. I); *Contribuție la caracterizarea doinei*; *Alegoria morții în poezia populară, la poloni și la români*; *Une ancienne coutume de mariage*; *Tatuajul la români după creațiile lor folclorice*; *Originea și geneza sorcovei*; *Le reflet de la Mer dans le folklore roumain et la continuité ininterrompue du peuple roumain en Dobroudja depuis sa formation* (vol. II).

Și, pentru ca sumarul celor două volume să poată fi cunoscut în toată cuprinderea sa, menționăm și aportul important al editorilor la punerea în lumină a activității lui Petru Caraman, la valorificarea în condiții optime a moștenirii sale științifice. Sînt de semnalat, în primul rînd, cele două studii introductive ale lui Iordan Datcu, contribuții substanțiale la cunoașterea vieții și operei folcloristului ieșean: *Petru Caraman și cîntecele noastre bătrînești* (vol. I); *Introducere* (vol. II). Tot Iordan Datcu întocmește un amănunțit și util *Tabel cronologic* (vol. I). În sfîrșit, *Nota asupra ediției*, *Indicele de nume* și un *Rezumat* în limba engleză sînt componentele aparatului critic care dau distincție ediției, facilitează înțelegerea și consultarea ei.

Fiecare dintre studiile publicate în cele două volume recent apărute își are însemnătatea sa particulară, constituind o contribuţie de excepţie la cercetarea culturii noastre populare. Ca urmare, într-o discuţie ca aceasta, fiecăruia ar trebui să-i consacrăm o analiză specială pentru a-i releva meritele, punctele de vedere înnoitoare, metodologia folosită, justeţea observaţiilor, eventuale consideraţii asupra unor aspecte discutabile sau deficitare.

În cazul de faţă credem că adoptarea unei asemenea metodologii nu este recomandabilă. Deja în notele sale prefaţatoare, substanţiale, cum arătam, Iordan Datcu a procedat la o analiză suficient de temeinică a studiilor tipărite, însoţindu-și consideraţiile pe marginea operei lui Caraman de un bogat volum de date și trimiteri mai mult decît edificatoare. Rezumatul în limba engleză, întocmit tot de către editori și tradus de Maria Mociorniţa, completează suita consideraţiilor și datelor asupra fiecărui studiu în parte. Astfel că, parcurgînd studiile lui Caraman și materialele integrate aparatului însoţitor ne vom putea face o imagine clară asupra operei și personalităţii lui Petru Caraman.

Ne mai gîndim și la o altă perspectivă. Adevărate tratate monografice asupra subiectelor cercetate, studiile lui Petru Caraman vor intra, fiecare în parte, în atenţia specialiștilor care, la o nouă reluare a subiectului, vor trebui, în mod obligatoriu, să se oprească asupra acestei moșteniri de preţ.

Cîteva aprecieri cu caracter mai general se impun totuși. În primul rînd pentru a susţine tot ceea ce am afirmat pînă acum în legătură cu opera și personalitatea lui Petru Caraman, cu locul său distinct în istoria folcloristicii românești. În al doilea rînd pentru a releva acele cîteva note specifice care, reluate prin prisma noilor date, ar putea duce mai departe cercetările în domeniul culturii populare, pentru că, trebuie s-o spunem de pe acum, opera lui Petru Caraman are și marele merit de a oferi o suită de noi sugestii pentru cercetări viitoare care se cer numai dezvoltate. Este, cu un termen ce capătă tot mai mare audienţă, o operă deschisă.

Prima și poate, cea mai importantă caracteristică a operei lui Petru Caraman, privită în ansamblul său, este aceea a paletei foarte largi a subiectelor cercetate. Cu aceeași ușurinţă, distinsul specialist ieșean cercetează, comentează și oferă soluţii asupra tuturor categoriilor și genurilor folclorului românesc. Rod al unei temeinice cunoașteri și însușiri a literaturii de specialitate și a materialului de teren, capacitatea de a aborda creaţia populară în totalitatea sa deschide cercetătorului o perspectivă de ansamblu, cu mari disponibilităţi în stabilirea unor relaţii care, în cele din urmă, să ducă la finalizări temeinic argumentate, convingătoare, durabile.

Cea de a doua caracteristică, la fel de importantă, pe care de asemenea am enunţat-o, este tratarea monografică a subiectului cercetat, aducerea în discuţie a tuturor aspectelor, unele adesea nebănuite și surprinzătoare, care, după opinia lui, ar putea aduce clarificări cît de cît însemnate. Trebuie remarcat că, în acest caz, Petru Caraman cercetează subiectul în cadrul genului sau speciei respective, extinde apoi investigaţiile la nivelul întregii culturi populare și, pentru a construi întreg edificiul, apelează la exemple din cultura tradiţională a popoarelor învecinate. Și totul pînă la epuizarea posibilităţilor care i le oferă marea sa erudiţie. Plasat într-un astfel de context este firesc ca subiectul cercetat să-și dezvăluie cît mai mult tainele, să se prezinte într-o lumină cuprinzătoare.

Subsumat acestor două trăsături și menit să vină în sprijinul lor, să le ofere date și argumente dintr-un domeniu anex, se detașează apelul la documentul de natură filologică, istoric-arheologică și al literaturii culte. În acest caz, Petru Caraman își dezvăluie una dintre marile sale bucurii și plăceri, stăruind cu o satisfacţie nedisimulată asupra unor etimologii și documente pe care le discută și analizează pe pagini întregi. Este, această stăruitoare insistenţă și aplecare asupra documentului lingvistic în special, una dintre deprinderile căpătate și păstrate de la școala filologică a lui Ov. Densusianu. Petru Caraman ne oferă, adesea, un exerciţiu seducător, captivant chiar. Numai că, din păcate, furat de aceste demonstraţii erudite, scapă din vedere fapte de viaţă esenţiale care l-ar fi dus, poate, la alte concluzii în legătură cu tema abordată. Acesta este, de altfel, tributul pe care l-a plătit, în cîteva cazuri, școlii filologice în care s-a format. Cînd a renunţat la aceste prelungite digresiuni filologice și istoric-arheologice, de multe ori făcute din plăcerea și dorinţa de a spune tot ceea ce vasta sa erudiţie îi punea la dispoziţie, Petru Caraman a putut urmări cu luciditate firul demonstraţiei, ajungînd la încheieri mulţumitoare.

În ciuda acestor deplasări de accent de natură metodologică, în întreaga sa operă Petru Caraman dă dovadă de un remarcabil simţ al echilibrului, atît în ceea ce privește construcţia demonstraţiei, caracterul aprecierilor, gradarea argumentelor și folosirea lor acolo unde le este locul, cît și în ceea ce privește cernerea cu măsură a altor opinii, preocuparea vădită de a nu cădea în extreme, de a nu-și lăuda peste măsură propriul popor în defavoarea altora. Judecîndu-l după scris, Petru Caraman ne apare ca o fire blîndă, împăciuitoare chiar, de o fineţe ce impresionează prin discreţie, prin grija de a păstra tonul urban și a nu supăra.

În sfîrșit, marea calitate a operei acestui cărturar de excepție este aceea de a-și construi o cercetare deschisă unor noi investigații și interpretări, oferind cu generozitate sugestii ce se vor dovedi fertile, de natură să stimuleze evoluția viitoare a disciplinei.

Toate aceste trăsături specifice, pe care ne-am străduit să le subliniem pentru a atrage atenția asupra studiilor ce ne-au fost puse la dispoziție, fac din opera lui Petru Caraman un model de cercetare a culturii populare românești care nu numai că fixează nivelul superior atins la un moment dat de cercetarea științifică românească în domeniul culturii populare, dar deschide acesteia și perspective de viitor deosebit de rodnice.

Iată, de ce, salutînd inițiativa Editurii Minerva de a tipări aceste prime volume din scrierile lui Petru Caraman, se cuvine să subliniem, pornind de la o realitate, de la un fapt de cultură de importanță majoră, sentimentul marii răspunderi față de valorificarea moștenirii noastre științifice, priceperea în selecția operată prin publicarea lucrărilor fundamentale ale unuia dintre cei mai reprezentativi cercetători ai tezaurului culturii noastre tradiționale, preocuparea competentă, cu largă deschidere, de a pune la dispoziția cercetării actuale o operă de certă valoare științifică și de respirație universală.

Meritul revine în aceeași măsură celor doi editori, Iordan Datcu și Viorica Săvulescu, foarte cunoscuți de altfel și cu o bogată activitate în acest domeniu important, care, făcînd și de această dată dovada unui profesionalism de excepție, s-au apropiat de opera lui Petru Caraman cu căldura și respectul necesar, cu adîncă cunoaștere a ansamblului mișcării noastre folcloristice din trecut și de astăzi, reușind nu numai să dea o ediție științifică Petru Caraman, ci să-i și integreze opera, prin necesarele, utilele și aprofundatele studii și note însoțitoare, în organismul viu, dinamic, al folcloristicii românești și universale. Din această perspectivă ni se oferă un model care pledează în favoarea editorului specialist.

Alexandru Dobre

MIHAIL M. ROBEA, **Basme populare românești**, București, Editura Minerva, 1986, XLIII + 875 p.

În remarcabila serie „Folclor din Oltenia și Muntenia", Editura Minerva ne oferă un valoros volum de *Basme populare românești* datorat cunoscutului și neobositului folclorist Mihail M. Robea.

Volumul, de proporții impresionante, cuprinde texte de proză populară culese din Valea Vîlsanului, una din zonele bogate în folclor din țara noastră, situată în nordul Argeșului. Populația, de peste 20 000 de oameni, trăiește în 45 de sate și cătune, grupate în majoritatea lor în comunele Brădulet, Mușetești și Mălureni.

Pînă la colecția alcătuită de Mihail Robea, proza populară din această regiune a fost aproape complet neglijată. Notăm doar cîteva modeste culegeri de legende toponimice și tradiții (în număr de 17), anexe ale unor monografii sătești realizate de intelectuali locali și un singur basm nuvelistic, înregistrat și transcris corect, în mod științific, de I. C. Chițimia. Prezenta colecție cuprinde texte de proză populară grupate în : basme fantastice (75 de piese), basme nuvelistice (4 piese), basme despre dracul cel prost (3 piese), basme cu animale (2 piese), snoave (2 piese), legende (6 piese). Raportat la densitatea populației văii, numărul narațiunilor este destul de mare pentru epoca contemporană. Textele au fost înregistrate în anchetele din perioada anilor 1968—1972[1], cu reveniri în două etape : 1973—1975 și 1979—1985, de la un număr de 38 de povestitori talentați, existenți în aproape toate satele. Alte două elemente interesante în legătură cu povestitorii sînt vîrsta (între 10 și 86 de ani) și sexul (aproape jumătate sînt femei — un aspect destul de rar). De asemenea, trebuie remarcat faptul că majoritatea narațiunilor sînt reținute de povestitori din circulație orală. De fapt, capitolul VII cuprinde *Texte-convorbiri* — un alt element care evidențiază valoarea științifică a colecției — cu povestitorii și cîntăreții argeșeni. Referindu-se la circulația narațiunilor, tînărul Gheorghe Bănică spunea : „Le cunosc poveștile dă la tatăl-mare, din sărili dă iarnă, stînd la foc și povestind la foc unele povești care le știa. Iel mi le povestea cu dragoste și pasiune, amintindu-și din copilărie cele văzute și cele petrecute". Modul cum s-au perpetuat, de-a lungul secolelor, unele narațiuni este clar mărturisit de același povestitor: „Ieu o știu dă la tata-mare și iel o știe dă la tata-mare al lui și dă la tată-său, dă la străbunicul lui ” (p. 809).

---

[1] Rezultatele obținute în anchetele din această perioadă au făcut obiectul unei alte valoroase culegeri ce a demonstrat încă de atunci profesionalismul deosebit al autorului : *Basme, snoave și povestiri populare*, București 1979.

Mihail Robea se oprește pe larg asupra cauzelor menținerii dinamicii povestitului la un nivel ridicat, și anume: conservarea mentalității tradiționale și multitudinea funcțiilor manifestării (de destindere reciprocă, de formare a curajului și de alungare a „urîtului”, de lărgire a orizontului cunoștințelor despre viață, pentru trecerea mai ușoară a timpului, de menținere a repertoriului). Intervențiile povestitorilor în text sînt, cel mai adesea, datorate componenței ascultătorilor sau duratei narațiunii respective: „Dă multe ori mai adăogam cîte ceva ce credem c-ar fi mai bine s-o lungim povestea, să fie mai mare. Mai scoatem și dă la noi cîte ceva, să pară curioase. Mai complectăm povestea, n-o lăsăm așa, că dă multe ori mai lipsesc din iele cîte ceva” (p. 810).

Cea mai reprezentativă specie o formează *basmele fantastice*, inspirate în marea lor majoritate din condițiile existenței sociale, cu protagoniști aparținînd diferitelor categorii sociale. De fapt, corpusul basmelor fantastice vîlsănene — notează culegătorul— însumează tipuri din cele trei arii posibile de circulație: 37 de tipuri internaționale, 22 de tipuri naționale și 15 tipuri locale, iar „la primele două categorii de basme, povestitorii vîlsăneni intervin mai mult decît la oricare altă specie în proză cu frecvente și evidente modificări în schema epică, în fabulație și în stilul lor. Li se imprimă, în consecință, un accentuat caracter local și o anume particularitate artistică” (p. XVI). În ceea ce privește crearea tipurilor locale, ea s-a produs prin două modalități: *combinarea și fabularea pe o schemă narativă clasică*.

Numeroase observații pertinente privesc titlurile basmelor. În desfășurarea anchetelor din teren, povestitorii și-au fixat titlurile în raport de numele personajelor principale pozitive din rîndul oamenilor: *Cu Ion săracu, Petrișor Făt-Frumos, Ion Peneș, Cu Pandelică și Despina;* de protagoniștii anonimi: *Fata împăratului și a zmăoicei, Trei feciori orfani, Povestea ciobanului;* de numele personajelor negative, de obicei monștri, ființe mitologice: *Cu zgripțuroaica, Baba Marți-Sara, Cu Miazănoapte;* de personajele animaliere, năzdrăvane: *Basm cu bou Mîndrilă, Păsărica din Ostrovu mărilor, Cu Galben-de-Soare.*

Avînd în vedere criteriul biografic aplicat la basmele românești de Ovidiu Bîrlea, autorul colecției distinge trei tipuri compoziționale de basme: biografic, episodic și complex. În general, sînt folosite de povestitorii vîlsăneni toate modurile de comunicare, manifestîndu-se o predilecție deosebită pentru dialog, întîlnit în aproape toate basmele.

Tot în introducere — adevărat model de cercetare științifică a prozei populare — sînt analizate detaliat procedeele compoziționale și figurile de stil, insistîndu-se asupra varietății formulelor inițiale, mediane și finale, asupra expresiilor tipice de caracterizare a unui aspect sau personaj, asupra formulelor de atenționare care introduc un nou episod sau motiv narativ, asupra rolului conjuncției coordonatoare *și*, a adverbului *atunci*, asupra procedeelor stilistice de implicare (adresare directă, atragerea atenției asupra unor apecte ale vieții etc.). De asemenea, sînt trecute în revistă o serie de mijloace specifice limbajului popular folosite de către povestitori: apostrofa, imprecația, invectiva, înjurătura și altercația, precum și o serie de figuri de stil clasice, cum ar fi: repetiția, epitetul, comparația, enumerația și gradația.

Reține atenția observația potrivit căreia „proverbele și zicătorile nu alcătuiesc pentru povestitorii vîlsăneni, ca de altfel și pentru alți naratori, mijloace căutate de expresie și de caracterizare a realității, căci ele se inserează extrem de rar în basme” (p. XXXIX). Aceasta se datorește și faptului că înregistrarea făcută pe bandă magnetică păstrează fidelitatea povestirii, iar transcrierea științifică redă cît mai precis povestirea. Într-o serie de colecții anterioare, cuprinzînd piese dintr-o zonă limitrofă cu Valea Vîlsanului, apar numeroase elemente paremiologice care au fost introduse în textul narațiunii de către culegătorii respectivi.

În ceea ce privește lexicul basmelor, se observă că este alcătuit din termeni populari, arhaisme și neologisme. Acestea din urmă sînt numeroase și prezența lor este explicabilă prin pătrunderea masivă, în mediul rural, a mijloacelor de comunicare în masă. În afară de neologismele propriu-zise *(actuală, categorie, captură, delegat, fotografie* etc.), apar și expresii neologistice *(a pleca pe teren, a ține cont* etc.).

Ultima parte a colecției, intitulată *Texte-convorbiri*, cuprinde opiniile a 15 povestitori, și cîntăreți despre rostul și dimensiunile povestitorului și cîntatului.

Caracterul riguros științific al modului cum a fost alcătuită prezenta colecție de basme este evidențiat și în anexele volumului. *Glosarul* cuprinde peste 150 de termeni populari și dialectali. O bine venită anexă inserează *biografiile și repertoriile* a 49 de povestitori. Fiecare fișă cuprinde, în afara datelor obișnuite (naștere, căsătorie, copii, școlarizare, serviciu militar, ocupații), și o serie de precizări privind modul cum și-a alcătuit repertoriul, pentru care categorie manifestă predilecție și de ce, comportare scenică (în subsolul paginilor sînt reținute numeroase amănunte privind gestica povestitorilor), dicțiune și diferite particularități ale limbajului. Dintre povestitori se remarcă: Bănică Gh. Gheorghe, Brutărea Nicolae, Căldăraru

Matei Marin (Marin A Lu' Matei), Diaconu C. Dumitru, Fieraru Ion, Floca Ilie Alexandru (Alecu Băzmaru) — cel mai harnic (40 de piese), Gămălie C. Ion, Grad V. Elisabeta (Veta Lu'Vasile Grad), Maria P. Ion (Ionică Păunaş — poetu satului), Robea M. Zoe, Şerban Nicolae, Uţa I. Constantin (Nea Dinu). Una din cele mai valoroase anexe o constituie *Indicele tipologic al naraţiunilor*, cu clasificarea tipologică a textelor incluse, pe specii, după cataloagele tipologice existente. Pentru fiecare piesă este indicat informatorul, sursa de la care a intrat în repertoriul lui, data înregistrării şi mijlocul de conservare. Ultimul instrument, *Indicele de localităţi şi repertoriu*, include locul de provenienţă al povestitorilor, precum şi repertoriul inclus în colecţia de faţă.

În concluzie, nimic din ceea ce trebuia consemnat nu i-a scăpat avizatului cercetător care este Mihail M. Robea, realizînd astfel un excelent instrument de lucru pentru munca de cercetare, dar şi un autentic act de cultură ce se adresează tututor cititorilor, indiferent de vîrstă sau profesie.

Constantin Negreanu

Memoriile Secţiei de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte, seria IV, tomul VIII, 1986, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987, 262 p.

Eteroclit în conţinutul şi structura lui, tomul acesta reflectă cu fidelitate paleta bogată a activităţilor prestigiosului for, diversitatea momentelor şi a preocupărilor din domeniu care au caracterizat acţiunile „academice" ale anului 1986. Articolele publicate sînt orînduite în 11 mari capitole, mărturisind, fiecare din ele, despre un anume eveniment cultural, despre o anumită tematică abordată de această secţie a Academiei : *Centenarul naşterii lui G. Topîrceanu ; 120 de ani de la înfiinţarea Societăţii Academice Române ; Centenarul naşterii lui Ştefan Dimitrescu şi Nicolae Tonitza ; Probleme ale editării literaturii române vechi ; Academia şi folcloristica română ; Probleme de etimologie ; 175 de ani de la naşterea lui Alexandru Hîjdeu ; 150 de ani de la naşterea lui Ion G. Sbiera ; 50 de ani de la moartea lui Constantin Stere şi G. Ibrăileanu ; Sesiunea de literatură comparată ; Istoria folcloristicii româneşti. Pespective, metodologii, reevaluări.*

Fireşte, corpusul de texte publicat aici reprezintă o selecţie din suma tuturor comunicărilor prezentate în cadrul sesiunilor academice, selecţie cu atît mai interesantă cu cît reuneşte cîteva nume de prestigiu ale ştiinţelor filologice, între care amintesc pe Boris Cazacu, Al. Graur, Dan Grigorescu, G. Mihăilă, Liviu Onu, D. Vatamaniuc, I. C. Chiţimia, Iordan Datcu, Stanca Ciobanu, Nicolae Constantinescu, Alexandru Dobre, Virgiliu Florea şi mulţi alţii. În felul acesta caracterul selectiv şi diversificat reprezintă trăsăturile definitorii ale acestor *Memorii*.... Aceasta în ceea ce priveşte structura formală.

În ceea ce priveşte latura tematică, putem constata, cu satisfacţie, că problemele folclorului şi ale folcloristicii ocupă un loc important (statistic vorbind, 11 texte din totalul celor 37). Acest interes, de bun augur (ţinînd seamă pe de o parte de ponderea folclorului şi a folcloriştilor în activitatea şi istoria Academiei şi, pe de altă parte, de semnificaţia acestui domeniu în peisajul general al „umanioarelor"), ţine, sperăm, de o orientare ideatică şi nu de conjugarea unor factori aleatorii. Oricum ar fi, opinia noastră este că sub auspiciile înaltului for cultural şi ştiinţific, civilizaţia populară şi dezbaterea aspectelor ei specifice îşi găseşte locul firesc şi necesar.

Deoarece trecerea în revistă a textelor consacrate universului folcloric şi istoriei cercetării sale ar transforma aceste însemnări într-o înşiruire anodină, iar prezentarea lor pe larg şi dezbaterea tezelor majore ar cere un spaţiu mult mai amplu, vom prefera, în rîndurile ce urmează, să punctăm doar cîteva aspecte ; selecţia este, desigur, subiectivă, reflectînd sferele de interes ale autorului ; parţialitatea ei poate fi însă un îndemn (chiar indirect) spre parcurgerea întregului volum, interesant şi util în întreaga lui alcătuire.

Prezentînd „Academia Română [ca] promotoare a valorificării tezaurului spiritual al poporului nostru", Alexandru Dobre relevă următoarele direcţii definitorii ale campaniilor acesteia : încurajarea înregistrării materialului folcloric (prin sprijin financiar, achiziţionarea unor colecţii şi publicarea lor, difuzarea de chestionare etc.), orientarea *Dicţionarului limbii române* spre consemnarea ecoului lingvistic al fenomenelor de cultură populară, pregătirea unor bibliografii de specialitate, prezentarea unor discursuri de recepţie cu valoare programatică. Din această perspectivă concluzia autorului este tranşantă : „Fără a releva, obiectiv şi aprofundat, rolul Academiei Române în promovarea studiilor și cercetărilor de etnografie și folclor, nu se poate scrie istoria disciplinei, o istorie care să emită pretenția abordării cuprinzătoare a fenomenului din ultimul veac". În același perimetru tematic se înscrie și pledoaria lui Iordan Datcu pentru editarea într-un ritm mai susținut a operei lui Constantin Brăiloiu și pentru realizarea unei monografii consacrate marelui etnomuzicolog, pledoarie circumscrisă prezentării cîtorva aspecte relevante privind prezența lui *Constantin Brăiloiu la Academia Română*. De asemenea, Nicolae Constantinescu urmărește unele *Elemente de teorie folcloristică în discursurile de recepție la Academia Română și cercetarea obiceiurilor populare*.

Într-o descriere amănunțită, Virgiliu Florea prezintă *Arhiva de folclor a Academiei Române*. În paralel, cercetătorul clujean aduce un cald omagiu activității neobosite și spiritului de sacrificiu ce au caracterizat munca lui Ion Mușlea, muncă așezată aproape în exclusivitate în slujba întemeierii și organizării „Arhivei de folclor". Deosebit de interesantă este legătura dintre Arhivă și „Muzeul limbii române" inițiat de Sextil Pușcariu, datorată, așa cum preciza ilustrul lingvist, faptului că „mii de fire duc de la limbă la folclor". Această realitate culturală, însușită metodologic, a condus la integrarea în „Muzeul limbii române" a numeroase documente de mare valoare folclorică, precum și la organizarea Arhivei după criterii și tehnici specifice rigorii și minuției investigației lingvistice. Se conjugă, astfel, atît intenția programatică a întemeietorului Arhivei de a depăși faza culegerilor nesistematice, patronate de Academie la sfîrșitul veacului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea (prin trecerea la culegerea bazată pe chestionare bine structurate), cît și hotărîrea sa de a crea un corpus riguros de date (prin ordonarea severă a materialului cules pe criterii tematice și topografice). Înfruntînd astfel timpul, prin acumulări succesive, Arhiva a ajuns să reprezinte, așa cum afirma D. Caracostea, „o nouă etapă în dezvoltarea etnografiei și folcloristicii românești, pe linia culmilor tradiției științifice românești din acest domeniu".

Deosebit de interesante sînt și incursiunile în activitatea consacrată folclorului de o seamă de personalități ale culturii noastre, care, prin formația și conținutul operei lor, au depășit granițele acestui domeniu. Mă gîndesc aici la cele două dense incursiuni în viața și activitatea lui I. G. Sbiera, semnate de Pavel Țugui și D. Vatamaniuc, la ampla prezentare consacrată investigațiilor și preocupărilor vizînd cultura populară ale lui Alexandru Hîjdeu (I. C. Chițimia), precum și la incitantele observații cuprinse în studiul *Al. Odobescu—creator de basm*, aparținînd Stancăi Ciobanu. În aceeași sferă se înscriu și alte două articole vizînd probleme ale folcloristicii semnate de Sabina Ispas (care abordează cîteva probleme ale editării textelor foclorice) și Nicolae Constantinescu, autorul studiului *Elemente de antropologie culturală în studiile și cercetările lui Tudor Pamfile*. În acest din urmă articol, folcloristul relevă „intuiția etnologică de mare finețe" a bine cunoscutului cercetător moldovean, intuiție prin care acesta „devansează cu mult gîndirea folcloristică a contemporanilor săi". După opinia lui Nicolae Constantinescu, meritul lui Tudor Pamfile constă în sesizarea opoziției constitutive dintre elementele „tari" (marcate) ale sistemului folcloric și elementele „slabe" (nemarcate), care le înconjoară pe primele și permit, prin contrast, hiperbolizarea acestora.

Fără a putea epuiza varietatea tematică și densitatea abordărilor din numeroasele studii cuprinse în acest tom, succintele observații de aici reliefează totuși sfera de interes largă, noutatea unor abordări, valoarea metodologică și teoretică a luărilor de poziție cuprinse aici. Prin aceste atribute volumul recent apărut se impune ca un instrument de lucru util pentru istoricii literari și folcloriști și, după opinia mea, în egală măsură ca o lectură interesantă pentru cititorii pasionați de universul culturii populare, al literaturii, prin extensie, al domeniilor umanistice în general.

Mihai Coman

Anuarul de folclor, V—VII (1987), Cluj-Napoca, 524 p.

Un eveniment de o deosebită însemnătate în peisajul literaturii de specialitate este apariția, într-un volum masiv, a *Anuarului de folclor* editat de Sectorul de etnologie al Centrului de Științe Sociale de pe lîngă Universitatea din Cluj-Napoca. Volumul valorifică în mod științific o parte din uriașul fond informativ existent în cadrul Arhivei (peste 500 000 de materiale, o cifră cu adevărat impresionantă). Considerăm că efortul cercetătorilor angajați în activitatea de valorificare a tezaurului folcloric de la Cluj-Napoca este demn de cele mai alese aprecieri, deoarece materialele puse la dispoziția specialiștilor sînt de un interes științific și informativ deosebit.

Anuarul cuprinde studii de îndrumare și orientare a cercetării folcloristice, de istorie a acesteia, articole referitoare la specii ale literaturii populare (cum ar fi doina, proverbele) sau scurte monografii închinate obiceiurilor agrare (Drăgaica, Sîngeorzul); aspecte ale ceremonialului funerar sînt prezentate în două studii cuprinzătoare. Anuarul ne propune, de asemenea, o analiză inedită, din perspectivă mitologică, a torsului la români. Volumul deschide o rubrică nouă, pe care își propune să o susțină și în numerele viitoare, aceea de clasificare și tipologizare a informației etnografico-folclorice. Rubrica „In memoriam" cuprinde studii referitoare la cîteva personalități ale folcloristicii românești: profesorul Onisifor Ghibu, Alexandru Țiplea, Ion Diaconu, Adrian Fochi și Traian Mîrza, iar „Arhiva" ne oferă prețioase restituiri, bazate pe documente inedite, ale unor momente importante din istoria folcloristicii privind relația dintre M. Gaster și Petre Ispirescu și dintre Romulus Vuia și Silviu Dragomir. În „Note" redactorii volumului inserează studii de informare privind volume ce iau în discuție aspecte ale culturii noastre tradiționale, cum ar fi paremiologia (Cezar Tabarcea, *Poetica proverbului*, București, Editura Minerva, 1982, 308 p. și Constantin Negreanu, *Structura proverbelor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, 260 p.), sau prezentări de volume, cum ar fi *Caietele „Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei"*, volumele 4—7. De un deosebit interes pentru specialiști sînt și articolele ce se referă la studii apărute pe alte meridiane ale globului și care dezbat probleme de actualitate în etnologie, folclor literar, etnolingvistică. Anca Mănîuțiu analizează volumul *Le conte pourquoi? comment?: Folktales, why and how?*, volum apărut în 1984, Paris, Editions du C.N.R.S., 630 p. și care cuprinde articole referitoare la studiul genurilor narative, mai precis al basmelor și miturilor. Analiza lui Onufrie Vințeler la lucrarea *Filologiceskie razyskanija v oblasti slavjanskih drevnostej* de B. A. Uspenckij, Editura Universității din Moscova, 1982, 245 p. scoate în evidență probleme noi în etnolingvistica sovietică. Culegerea de eseuri *Toward New Perspectives in Folklore*, Austin and London, University of Texas Press, 1972, 181(—186) p., prezentată de Ion Șeuleanu, grupează articole care pot reprezenta „un exemplu de abordare înnoitoare multi- și interdisciplinară în care perspectivele literară, antropologică, psihologică, lingvistică ș.a. conlucrează în a explica și elucida satisfăcător fenomenele de cultură orală...". Volumul se încheie cu un impresionant număr de recenzii (51), care încearcă să realizeze o imagine cuprinzătoare a aparițiilor editoriale în perioada 1983—1986, în domeniul folcloristicii.

Deoarece nu stă în intenția noastră să prezentăm în mod exhaustiv *Anuarul de folclor* (V, VI, VII), vom încerca să relevăm doar cîteva aspecte semnificative. Unul din acestea este, credem, sublinierea unor coordonate metodologice care stau la baza alcătuirii volumului. Astfel, în articolul *Cercetarea culturii populare*, semnat de Dumitru Pop, sînt jalonate cîteva din direcțiile necesare cercetării contemporane: a) preponderența cercetării teoretice a culturii populare și anume „cercetarea de natură etnologică și antropologico-culturală" („E necesar să depășim etapa folclorico-etnografică cu caracter preponderent descriptiv și să ridicăm cercetarea pe o treaptă superioară, aceea a sintezelor moderne..." (p. 14); b) cercetarea etnologică „să identifice, să evidențieze și să demonstreze totodată caracterele proprii ale culturii populare, distinctive, prin prisma concepțiilor, funcțiilor și semnificațiilor pe care le conține, precum și a limbajelor, a codurilor prin care se exprimă, relevarea variantei naționale a unui model european sau cvasiuniversal"; c) limitarea fenomenului de poluare a culturii populare. De asemenea, articolul lui Ion Șeuleanu, *Priorități în cercetare*, scoate în evidență cîteva necesare trepte pentru atingerea acelei „stări binecuvîntate de a edifica solide construcții teoretice, marile sinteze ale culturii noastre populare" (p. 26), dintre care amintim două: investigarea exhaustivă a realității etnografico-folclorice și realizarea monografiilor zonale.

Un model de clasificare și tipologizare a fenomenului folcloric, prin solida sa fundamentare metodologică, îl reprezintă articolul cercetătorilor Ion Cuceu și Maria Cuceu, *Cercetarea obiceiurilor agrare și problema tipologizării lor*. Cei doi autori se apleacă asupra *necesității* realizării tipologiilor folclorice, precum și asupra faptului că acestea sînt un indispensabil *instrument* pentru crearea marilor sinteze ale spiritualității noastre arhaice. „Tipologiile etnografico-folclorice sînt, în ultimă analiză, bibliografii analitice de grad înalt, adînc specializate, de care e necesar să ne ocupăm mai mult, în vederea apropierii lor de modele din domeniul științelor naturii și al celor matematice". Necesitatea valorificării unui material pe cît posibil exhaustiv este afirmată pregnant în acest studiu. Avantajele unei tipologii de tipul celei realizate în legătură cu obiceiurile agrare sînt relevate cu claritate în articol, iar considerațiile metodologice și teoretice sînt ilustrate cu descrierea tipologică a ritualului Paparudei. Considerăm că amplul studiu dedicat problemei clasificării și sistematizării materialului folcloric constituie un solid punct de plecare, fundamentat ştiinţific, bazat pe experienţa cercetătorilor clujeni, care va sta la baza viitoarelor sinteze și tipologii elaborate aici. Acest punct de vedere îşi găseşte un argument grăitor în conţinutul altor încercări de tipologizare puse în circulaţie de *Anuar*: Ilona Szenik, Lucia Iştoc, *Proiect de clasificare a melodiilor populare locale*;

Gabriela Vöő, *Criterii noi în clasificarea proverbelor. Considerații pe baza cercetării proverbelor maghiare din Transilvania*; Iulia Nemeth, *Un model sinoptic de preselecție a textelor de lirică populară maghiară.*

O ipoteză fascinantă ne propune studiul lui Nicolae Bot, *Doina — o poezie a destinului*, în care autorul realizează o profundă investigare a doinei, această specie „emblematică" a spiritualității arhaice românești. Coroborînd datele referitoare la textul literar cu cercetările etnomuzicologilor și etnolingviștilor, autorul conturează un studiu cvasimonografic, valorificînd o cantitate impresionantă de informație. Studiul reprezintă o subtilă demonstrație a faptului că, la origini, doina a avut o funcție ritualică. Aceasta are ca punct de plecare relația lingvistică ce s-a stabilit între românescul „doină" și letonianul „daina", lituanianul „daina", cu înțelesul de „cîntec popular"; asemănările evidente dintre cei doi termeni „nu pot fi explicate prin împrumut, ci prin origine comună într-un străvechi fond indo-european" (p. 37). Autorul extinde relația dintre „dainele" leto-lituaniene din plan lingvistic în plan literar. Pornind de la studiul lui Harald Biezais, care, prin analiza acestor specii, reconstituie anumite particularități ale unor străvechi divinități ale nașterii și destinului, Nicolae Bot găsește similitudini între cele două specii în privința tematicii, motivelor, melodiei. Exegeza aprofundată comparativă, a celor două specii, reprezentînd spații culturale deosebite, îl face să afirme caracterul lor arhaic și să avanseze ideea că acestea ar fi „resturi" ale unui fond cultural indo-european. O elaborată analiză a conceptului de destin în cultura populară, ipostazierea acestuia sub diverse aspecte în doină, precum și sesizarea raporturilor dintre doină și alte specii ale literaturii orale (cîntecul de leagăn mai ales) constituie alte cîteva argumente pe care cercetătorul își fundamentează ideea principală: doina este o poezie a destinului și expresia unui străvechi ritual de factură indo-europeană.

Studiul regretatului folclorist Adrian Fochi, *O structură poetică distinctă: logomachia*, îmbogățește problematica esteticii literaturii orale, prin analiza unei formule poetice noi, pe care o denumește „logomachie", pentru a o deosebi de „retorimachia" medievală — care avea preponderent funcție retorică. Autorul analizează logomachia, „structura poetică a controverselor", în „cîntecul epic tradițional", în „epica de ritual" și în „cîntecul propriu-zis". El scoate în evidență măiestria creatorului popular, care, manevrînd un procedeu artistic deosebit de elaborat, „adaugă o notă în plus la arta dialogului" (p. 128). Fără a mai lua în discuție interesanta analiză pe care A. Fochi o realizează investigînd texte poetice diverse și nici numeroasele referiri pe care acesta le face la literatura arhaică a altor popoare, dorim să subliniem una dintre concluziile autorului: „Pe lîngă alte procedee artistice folosite de creatorul popular român, trebuie deci de azi înainte să numărăm și procedeul controversei, contrastului, al disputației, altfel zis al „logomachiei", ceea ce arată cît de larg a fost evantaiul formelor experimentate de popor pentru a ajunge la o expresie artistică nobilă și cît mai înaltă" (p. 130). Credem că viitoarele studii privind estetica literaturii populare vor trebui să ia în considerare și această nouă structură poetică relevată prin analiza lui Adrian Fochi.

Sugestii inedite privind raportul dintre tors, ocupație milenară, și realitățile culturale străvechi, ne oferă studiul Silviei Ciubotaru, *Implicații arhaice ale torsului*. Autoarea își argumentează astfel afirmația: „torsul s-a integrat în mod firesc sistemului mitologic aferent universului femeilor, fiind în relație simultană cu agricultura, cu păstoritul, cu străvechiul cult al morților și cu ciclurile cosmogonice" (p. 267). Demonstrația se susține prin analiza interdicțiilor privitoare la practicarea torsului în funcție de sărbători, de riturile agrare, de ocupațiile arhaice — vînatul, pescuitul și păstoritul —, de credințele privind animalele și plantele și prin interpretarea simbolisticii fusului, furcii, caierului și, mai ales, prin raportările la mitologia arhaică românească și a altor popoare. Observațiile de ordin teoretic, susținute de un material documentar bine selectat, atestă competența și înaltul profesionalism al autoarei.

Interesante și riguros fundamentate din punctul de vedere al informației sînt și articolele lui D. Pop, *Drăgaica*, și al lui Traian Gherman, *Sîngeorzul sau Bloaja — un obicei agrar la românii din Transilvania*, valoroase contribuții la mai buna cunoaștere a riturilor agrare tradiționale. Cele două studii realizează o imagine cuprinzătoare, monografică, a obiceiurilor, surprinzînd, în același timp, și implicațiile mitologice pe care acestea le au în cultura populară de tip arhaic.

Anuarul de folclor, rod al activității de cercetare a specialiștilor de la Cluj-Napoca, se impune deci atenției folcloriștilor printr-un material documentar inedit, prin abordarea științifică a fenomenului folcloric și prin larga deschidere tematică și metodologică oferită de studiile inserate în volum.

Luminița Tomescu

„Proverbium", vol. I, 1(1965) – 15(1970); vol. II, 16(1971) – 25 (1975), J. Krzyzanowski, M. Kuusi, D. Loukatos, A. Taylor (Editors), Edited by Wolfgang Mieder, Bern — Frankfurt am Main — New York — Paris, Editura Peter Lang, 1987, 1052 p.

Neobositul paremiolog, profesorul Wolfgang Mieder, reeditează în două volume revista paremiologică „Proverbium", seria finlandeză (1965—1975), 25 de numere. Pe plan internaţional, cercetarea proverbului a avut în această revistă un buletin în care obiectul a fost investigat din multiple perspective de istorie culturală şi mai ales din perspectiva structurală, semiotică şi din cea a actelor de comunicare, pentru a-i desprinde sensul şi funcţionalitatea.

Într-adevăr, primul volum se deschide cu fotografia lui Archer Taylor care, prin lucrarea sa, *The Proverb* (1931), a deschis noi orizonturi în cercetarea paremiologică, dar care de fapt încheie o etapă acum. Al doilea volum are figura lui Matti Kuusi, „forţa motrice" din spatele „*Proverbium*-ului". Desigur că paremiologii şi paremiografii din toată lumea datorează mult întreprinderii sale, nu numai ca organizator, dar şi ca cercetător. A fost printre puţinii care au dat o replică curajoasă sistemului lui Permjakov într-un substanţial studiu, *Towards an International Type-System of Proverbs* (1972), ca şi în multe altele. Ambiţia lui M. Kuusi era să găsească un sistem internaţional de apropiere a diferitelor colecţii de proverbe existente în lume. În acest sens, el analizează circa 973 de colecţii, stabilind o serie de criterii. În cadrul acesta este menţionată şi colecţia noastră Zanne la nr. 71, în grupa corpusurilor multilingve cu comparaţii sporadice internaţionale.

Fără a încerca să minimalizăm aportul diferiţilor autori care au impulsionat şi au merite incontestabile în promovarea cercetărilor paremiologice naţionale şi internaţionale, vom menţiona în treacăt contribuţia deosebită a lui G. L. Permjakov, autorul *teoriei generale a clişeelor*, cel ce a pus bazele paremiologiei structurale şi care deschide de drept şi de fapt cercetarea proverbului prin mijloace logico-semiotice. Din confruntări cu diverse şcoli folclorice, dar în special cu şcoala finlandeză şi engleză, Permjakov reuşeşte să construiască un sistem coerent logic, semiotic şi lingvistic, pe care-l numeşte, semnificativ, cu titlul de mai sus. Dar, mai mult, Permjakov a pus la punct acest sistem nu numai pentru proverbe, ci şi pentru întreaga literatură populară mondială, pentru că *teoria generală a clişeelor* constituie nişte universalii folclorice în stare să explice şi să ordoneze întreaga creaţie folclorică literară.

Dacă avem în vedere numai contribuţia de teoretician a lui Permjakov şi este destul să realizăm ceea ce a însemnat „Proverbium" pentru cercetarea paremiologică internaţională. În plus, cercetătorii din diferite ţări au putut să intre în legătură unii cu alţii, formîndu-se astfel o comunitate paremiologică internaţională.

Ideea unei astfel de reviste a aparţinut lui A. Taylor, dar ea a fost materializată de M. Kuusi, care a tipărit acest buletin cu ajutorul lui Loukatos şi Krzyzanowski, ca apoi să li se adauge Kolontarov, Dundes, Voigt Vilmos, Krikmann, Permjakov, Röhrich, Mieder etc. Triumviratul buletinului a fost însă constituit din Taylor, Kussi şi Permjakov.

În perioada cît a apărut, timp de 11 ani cu sprijinul Societăţii Finlandeze de Literatură, au fost publicate 208 studii majore şi numeroase recenzii, scurte comentarii şi liste bibliografice cu noi cărţi din domeniu. Gama acestor articole este atît de întinsă, pe cît de mari sînt şi interesele autorilor, de numeroase orientările şi naţionalităţile. Unii au investigat proverbul cu mijloace clasice, alţii cu metode moderne. Unii au fost interesaţi de bibliografii detaliate ale studiilor naţionale sau regionale şi de compararea lor, alţii de circulaţia proverbelor în societate, ori şi-au propus să stabilească criterii clare de diferenţiere a proverbului de zicătoare, idiotism sau ghicitoare. Sînt şi lucrări de înalt nivel teoretic care se ocupă de implicaţiile lingvistice, structurale şi semiotice ale proverbului. Însă toate studiile care au apărut pledează convingător pentru ideea că proverbele ating fiecare aspect al vieţii şi că sînt într-adevăr *monumenta humana*, aşa cum le-a caracterizat în mod fericit Matti Kuusi.

Participarea românească la „Proverbium", seria finlandeză, a fost destul de modestă şi nu reflectă stadiul preocupărilor şi cercetărilor româneşti în paremiologie. Au publicat: Sanda Golopenţia-Eretescu două studii şi Mircea Duduleanu un raport cu privire la editarea unor colecţii tematice de proverbe. Mai sînt menţionaţi: G. Muntean, C. Negreanu şi P. Ruxăndoiu.

Încetarea apariţiei publicaţiei a fost resimţită de paremiologi, de unde se vede cît de necesar a devenit schimbul de idei, comunicarea cercetărilor într-o manieră efectivă. Este de regretat că a apărut doar 11 ani, dar şi atît a fost suficient să se constate că a reprezentat o tentativă curajoasă care a dat un imbold cercetărilor paremiologice.

Exemplul lăsat de „Proverbium" nu a murit. O încercare a făcut Voigt Vilmos, care a început să publice un nou buletin, „Proverbium Paratum", dar nici acesta n-a avut o viaţă mai lungă. Au apărut trei numere (1980—1982). Din 1984 a apărut un nou „Proverbium", care se editează de către Wolfgang Mieder, Galit Hasan-Rokem, Daniel R. Barnes, Alan Dundes.

În această ultimă publicaţie participarea românească poate oferi o imagine mai aproape de realitate privind cercetările noastre în paremiologie. Mai poate fi adăugată, tot pe linia schimbului de idei şi confruntării opiniilor în studierea proverbului, şi publicaţia noastră „Proverbium Dacoromaniae" (1984), proiectată să apară la doi ani.

Revenind la „Proverbium" (1965—1975), vom menţiona că a avut un tiraj doar de 500 de exemplare, distribuite gratuit bibliotecilor naţionale şi cercetătorilor individuali, deci se simţea nevoia unei reeditări. La noi în ţară nici o bibliotecă şi nici un cercetător nu posedă întreaga serie a buletinului. În această situaţie, iniţiativa lui W. Mieder este bine venită şi trebuie salutată, pentru că pune la îndemîna celor interesaţi un vast material adunat în două volume. În plus, reeditorul a făcut ceva mai mult, un serviciu nesperat pentru cercetător. A rezumat toate cele 208 articole în limba engleză la sfîrşitul volumului al II-lea (p. 1009—1052), uşurînd mult munca celui interesat în urmărirea anumitor tipuri de studii sau puncte de vedere. Ajutorul este cu atît mai mare, pentru că, se ştie, articolele sînt publicate în diverse limbi: engleză, rusă, franceză, germană, spaniolă şi pare puţin probabil ca vreun paremiolog să cunoască atît de bine toate aceste limbi.

Editorul W. Mieder are o mare experienţă în acest sens, fiindcă tot el a alcătuit *International Proverb Scholarship*: *An Annotated Bibliography*, New York, 1982, unde cel interesat are o oglindă şi mai clară a drumului parcurs în paremiologie şi a perspectivelor acestei ştiinţe. În felul acesta, W. Mieder continuă tradiţia şcolii finlandeze de folclor în răspîndirea celor mai noi descoperiri în cercetările paremiologice.

Întrucît nu-i posibil să-i menţionăm nici pe cei mai productivi colaboratori ai „Proverbium-ului", vom aborda tematic cîteva probleme larg dezbătute privind definiţia şi circulaţia proverbului.

Definirea proverbului a constituit obiectul cîtorva studii. Nu-i vorba de definiţia tradiţională, ci de o abordare din perspectivă structuralistă. Nigel Barley examinează pe un corpus anglo-saxon deosebirile dintre proverb, maximă, zicătoare, ghicitoare şi vellerism. După el, un proverb poate fi luat ca o afirmaţie standard a imperativelor morale într-o formă paradigmatică fixă. Atinge şi problemele traducerii proverbelor şi a importanţei contextului. Prezintă diagrame care rezumă definiţii şi stabileşte o serie de indici proprii numai proverbului. Este o contribuţie remarcabilă care arată drumul parcurs în studierea unuia dintre cele mai complexe genuri folclorice, proverbul.

Alan Dundes îl combate însă de pe aceleaşi poziţii structuraliste. După ce examinează o serie de tentative pentru definirea proverbului, lămureşte cum au eşuat definiţiile structuraliste anterioare. Studiind structurile similare ale proverbului şi ghicitorii, găseşte că proverbul se bazează pe perechi contrastive semantice. După care dă propria sa definiţie: „Proverbul apare ca o afirmaţie propoziţională tradiţională constînd din cel puţin un element descriptiv, dar un element descriptiv presupunînd un subiect şi un comentariu". În felul acesta un proverb ar trebui să aibă cel puţin două cuvinte. Proverbele care au un singur element descriptiv sînt nonopoziţionale, după cum cele care au mai multe elemente descriptive pot fi şi opoziţionale şi nonopoziţionale.

În relaţia proverb—ghicitoare, un punct de vedere interesant aduce Galit Hasan-Rokem. Consideră că studiul proverbului are importanţă şi pentru ghicitoare, deci ar trebui să se vorbească de un intergen minor al proverbului-ghicitoare.

În definirea proverbului şi a relaţiei lui cu zicătoarea trebuie să menţionăm şi aportul folcloriştilor români I. C. Chiţimia şi Ov. Bîrlea. Ei consideră că este o relaţie de tipul general—particular, deci concluzia, care este prezentă în proverb, din zicătoare lipseşte. Altfel spus, zicătoare ar fi jumătate din proverb. Exemplele pe care le oferă le confirmă alegaţia.

În pofida atîtor definiţii diferite, totuşi toate abordările sînt convergente, în sensul că proverbul este considerat o specie a literaturii populare şi aparţine genului scurt. Diferenţele de opinii vin mai mult din preferinţele pentru definiţii metaforizante.

Tuturor acestor căutări le-a găsit răspuns G. L. Permjakov, a cărui definiţie este în egală măsură şi concisă şi completă. El consideră proverbul *nume pentru situaţie*, spre deosebire de zicătoare şi idiotism, care sînt nume pentru obiect, concept, noţiune. Toate acestea, Permjakov le demonstrează, cu rigoarea-i cunoscută, pe baza unor scheme arborescente, grafuri etc. pînă la un model de tip matricial. În sfîrşit, proverbul se exprimă prin propoziţii închise, în sensul că n-are nevoie să primească semnificaţie dintr-un context, spre deosebire de zicătoare, de exemplu, care primeşte semnificaţie în context.

Abordarea lui Permjakov are însemnătate pentru întreaga creaţie folclorică. Stabilind indici lexicali, logici şi situaţionali în proverb, găseşte că acestia sînt comuni şi altor specii folclorice suprafrazeologice. Aceasta ii permite să situeze proverbul în centrul literaturii populare, celelalte specii putînd fi deduse din paremii.

Arvo Krikmann, într-o serie de studii privind problemele metalimbajului și ale variației semantice a proverbelor, a adus completări în sistemul lui Permjakov. Între structurile logice și limba vorbită există o trecere graduală, trecerea de la structura logică la metaforă. Sistemul acesta de operații încearcă să-l explice gramaticile transformaționale, or acest mecanism transformațional lipsește din sistemul lui Permjakov. Krikmann recomandă ca analiza proverbului să se facă pe patru în loc de trei nivele, ca la Permjakov. Al patrulea nivel ar fi cel funcțional. De altfel, Krikmann a preluat prin testament proiectele științifice ale lui Permjakov.

O altă temă mult tratată se referă la circulația proverbului în societate, a sensului și a funcției lui. Menționăm studiile semnate de Heda Jason, Agnés Szemerkényi, Shirley L. Arora, Iver Kjaer, Démétrios Loukatos, Voigt Vilmos, J. Krzyzanowski, Matti Kuusi, I. Levin, Archer Taylor etc. Se investighează rolul important jucat de proverb în relațiile sociale. Se demonstrează că există diferențe între proverbul folosit în context social, unde are funcție imediată, și funcționarea lui în sistem social ca întreg, cînd mesajul pe care-l poartă mediază între sistemul social și ansamblul de valori ale culturii.

Au mai fost dezbătute și alte aspecte ale proverbului, astfel încît cel interesat găsește un vast material bibliografic în toate problemele paremiologiei. Un grup distins de cercetători a asigurat o înaltă calitate tuturor materialelor din această excelentă publicație, cu adevărat internațională.

Inițiativa lui Wolfgang Mieder se impune ca o contribuție însemnată de informații bibliografice. În același timp, repune în discuție unele principii metodologice ale structuralismului în studierea proverbului. Iată de ce devine un instrument de lucru indispensabil oricărei investigații în domeniul paremiologiei.

Dumitru Stanciu

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

● **ÎNTÎLNIRI.** Invitat la Facultatea de Filologie din București, în ziua de 1 noiembrie 1988, Iordan Datcu a vorbit unei grupe de studenți din anul al doilea despre edițiile de folclor apărute în ultimele decenii. Au participat : Al. Hanță, decanul facultății, și lectorul univ. Octav Păun. Peste două zile, Iordan Datcu s-a reîntîlnit cu aceiași studenți, la sediul Editurii Minerva, unde le-a prezentat aspecte practice ale întocmirii edițiilor de folclor.

● La Brașov, la Biblioteca județeană, în ziua de 12 noiembrie 1988, a fost prezentat volumul al doilea al cărții *Mitologie populară românească. Viețuitoarele văzduhului* de Mihai Coman. În afara autorului, au mai vorbit Iordan Datcu (din partea Editurii Minerva) și Ligia Fulga, etnograf.

● În cadrul manifestărilor prilejuite de împlinirea a șapte decenii de la făurirea statului național unitar român a avut loc, la Liceul „Zoia Kosmodemianskaia" din București, în ziua de 29 noiembrie 1988, lansarea cărții lui Alexandru Dobre *Idealul unității naționale în cultura română*. Au luat cuvîntul profesoara Bodnăraș, Iordan Datcu și autorul cărții. Actorul George Oancea a susținut un microrecital de poezie.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

● **DICȚIONARUL FOLCLORIȘTILOR.** Apreciat unanim, nu numai ca instrument de lucru indispensabil, dar și ca o sinteză cu o valoare remarcabilă a evoluției folcloristicii românești, de la începuturile sale și pînă în prezent, *Dicționarul folcloriștilor* (vol. I., *Folclorul literar românesc*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979. Cu o prefață de Ovidiu Bîrlea, elaborat de Iordan Datcu și Sabina Cornelia Stroescu ; vol. II., *Folclorul muzical, coregrafic și literar românesc*, București, Editura Litera, 1983, elaborat de Iordan Datcu) rămîne una dintre lucrările de referință ale culturii românești contemporane.

Elaborarea unei lucrări de o asemenea monumentalitate presupune nu numai o clară viziune de ansamblu asupra dezvoltării cercetărilor în domeniu și o metodologie de lucru adecvată obiectului, ci și un volum de muncă aproape peste puterile unui singur om și ale unei singure vieți. ,,Pentru alcătuirea acestui dicționar — mărturisește Iordan Datcu în *Cuvîntul înainte* la cel de al doilea volum — am studiat nemijlocit cărțile în cauză, am cercetat sute și sute de reviste și ziare, am făcut investigații în arhivele specializate din Capitală și din țară, am purtat o bogată corespondență''.

Dicționarul folcloriștilor nu este o lucrare încheiată. Din cîte ne lasă să înțelegem Iordan Datcu, va urma un al treilea volum, dedicat cu precădere personalităților ce au ilustrat etnografia românească.

În același timp, așa cum deja am constatat răsfoind volumul al doilea, Iordan Datcu face numeroase reveniri la articolele publicate anterior, completîndu-le cu noi elemente stabilite pe parcurs, cu datele bibliografice publicate între timp, încercînd astfel, într-o lăudabilă dorință de a fi la zi cu informația, să contureze cît mai exact personalitatea și activitatea cărturarilor prezentați în această atît de folositoare oglindă a interesului pentru cultura populară românească.

Lucrare de autor, *Dicționarul folcloriștilor* este, în același timp, o lucrare ce se dorește a fi reprezentativă pentru cultura noastră contemporană. La desăvîrșirea ei sînt chemați să participe, după putință, toți cei care pot furniza noi informații biografice și bibliografice. ,,Vom fi recunoscători — lansează Iordan Datcu un emoționant apel — tuturor celor ce vor avea bunăvoința de a face lucrării noastre observații pertinente și utile sau ne vor oferi, prin intermediul recenziilor ori al corespondenței, informații suplimentare, în vederea realizării unei noi ediții, ample și complete, a folclorului românesc — literar, muzical și coregrafic — aflată în pregătire''.

Convinși de utilitatea acestui instrument de lucru, dorind, în aceeași măsură ca și autorul lui, să-l vedem finalizat pe cît posibil complet, socotim că ne facem o plăcută datorie față de cei ce au ilustrat folcloristica și etnografia românească, în trecut și în zilele noastre, reamintind apelul atît de insistent al lui Iordan Datcu. Mai mult chiar, pătrunși de însemnătatea actului științific și cultural pe care-l întreprinde cu atîta strădanie și competență Iordan Datcu, ne-am asumat sarcina de a da sprijinul cuvenit. Vom continua, de aceea, să publicăm în coloanele revistei noastre acele lucrări care ajută la cunoașterea operei și activității tuturor celor care au avut o contribuție cît de cît însemnată sau mai modestă chiar la valorificarea tezaurului spiritual sau material al poporului nostru. Vom deschide coloanele revistei noastre, în cadrul unei rubrici speciale la acest Breviar, tuturor acelor materiale, de mai mică întindere, folositoare pentru *Dicționarul folcloriștilor.* În sfîrșit, ne vom asuma sarcina de intermediari spre a transmite lui Iordan Datcu acele date și informații utile pe care ni le vor furniza corespondenții sau colaboratorii noștri. În felul acesta, *Dicționarul folcloriștilor*, operă de care vor beneficia, în primul rînd, cercetătorii culturii populare românești, va marca, într-o anume măsură, cota la care se situează spiritul de colaborare al tuturor celor cu preocupări în domeniu.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

● **BULETINUL COMISIEI DE FOLCLOR**. Miercuri, 21 decembrie 1988, ora 10, a avut loc, în sala Prezidiului Academiei R. S. România, Sesiunea științifică cu tema ,,Unitatea culturii populare române'', consacrată împlinirii a 70 de ani de la făurirea, la 1 Decembrie 1918, a statului național unitar român.

Organizată de Comisia de folclor a Academiei R. S. România, sesiunea a fost prezidată de prof. dr. docent I. C. Chițimia și s-a desfășurat după următorul program :

Iordan Datcu — *Dora d'Istria și cultura populară română*
Viorica Ionescu-Nișcov — *Logică și strategie în basmul popular românesc*
George Muntean — *Literatura populară — expresie a unității naționale*
Alexandru Popescu — *Obiceiurile populare — mărturie a unității etnoculturale românești*
Ion Ionescu — *Cîntecul despre moartea lui Brâncoveanu în literatura populară română*
Nicolae Constantinescu — *,,Lume'' și ,,neam'', însemne ale identității*
Alexandru Dobre — *Caracterul unitar al culturii populare române*

PROGRAMUL MANIFESTĂRILOR ȘTIINȚIFICE CE VOR FI ORGANIZATE DE COMISIA DE FOLCLOR A ACADEMIEI R. S. ROMÂNIA ÎN ANUL 1989

— Ședința publică de comunicări cu tema *Realizări și perspective în etnomuzicologia românească* (17 februarie; organizator: Marin Marian);

— Ședința publică de comunicări cu tema *Istoria folcloristicii și etnografiei românești — aniversări 1989* (21 aprilie; organizator: Al. Dobre);

— Ședința publică comemorativă *Mihai Eminescu și cultura populară* (19 mai, organizator: Iordan Datcu);

— Sesiunea științifică *Folclorul și etnografia — argument al permanenței istorice a poporului român* (30 iunie; organizator: Al. Dobre);

— Simpozionul *Aspecte teoretice și metodologice în cercetarea culturii populare* (20 octombrie; organizatori: Stanca Ciobanu, Nicolae Constantinescu);

— Ședința publică de comunicări *Contribuții la istoria folcloristicii și etnografiei românești* (24 noiembrie; organizator: I. Oprișan);

— Simpozionul de *paremiologie* (Drobeta-Turnu Severin; organizatori: Constantin Negreanu și Dumitru Găman);

— Simpozionul anual de *metodologie a cercetării culturii populare* (Baia Mare; organizatori: Gheorghe Pop și Ion Chiș Șter).

SESIUNEA DE FOLCLOR DIN COMUNA OLTINA, JUD CONSTANȚA. În ziua de 23 mai 1988 a avut loc cea de a VII-a sesiune de folclor, cu tema *Obiceiuri tradiționale, folclor și literatură.* Manifestarea, organizată în cadrul *Zilelor școlii constănțene*, a avut loc în comuna Oltina, din sudul județului Constanța. Localitatea este un nume de rezonanță în lumea folcloriștilor, de acolo culegînd multe nestemate ale creației populare Teodor Burada, Constantin Brăiloiu, Emilia Comișel, Tatiana Gălușcă, Nicolae Constantinescu ș.a.

La sesiune, în organizarea Inspectoratului Școlar Județean și a Sindicatului Învățămînt Constanța, au participat profesori, cercetători, alți specialiști din București și Iași, precum și cadre didactice locale.

Cuvîntul de deschidere a fost rostit de profesorul Nicolae Rotund, inspector școlar. Un salut de bun venit a adresat celor prezenți Maria Marin, primarul comunei Oltina.

Lucrările sesiunii au fost inaugurate de lector universitar Nicolae Constantinescu, care a susținut comunicarea *Cultură populară, identitate etnică și specific local.* El a arătat că formele culturii populare poartă în sine semnele cele mai sigure și mai vizibile a ceea ce numim specific național și că sursele genetice ale identității etnice se află în conștiința apartenenței la un grup — familial, teritorial, economic, lingvistic etc. — așa cum aceasta este păstrată și reflectată în creațiile folclorului. Diversificarea zonală a culturii populare se explică, la rîndul său, genetic, dar mai puternice sînt tendințele de unificare și de omogenizare, tocmai în virtutea conștiinței naționale care o tutelează.

A urmat comunicarea profesoarei Aurelia Berariu, redactor-șef la ziarul „Dobrogea nouă", intitulată *O pledoarie pentru autentic în spațiul folclorului dobrogean.* Considerînd că dezvoltarea creației populare românești și, implicit, a celei dobrogene are un pronunțat caracter de continuitate, autoarea a ilustrat cum, în cele două publicații, „Dobrogea nouă" și „Litoral", s-a luat atitudine pentru combaterea aspectelor de poluare a folclorului, de pervertire a frumuseții și sensurilor sale.

Profesorul universitar Vasile Adăscăliței, de la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași, a prezentat comunicarea *Implicații moldovene în folclorul dobrogean.* Vorbitorul a înfățișat date și fapte surprinzătoare privind interferențele dintre cele două zone, care nu se pot explica decît prin relațiile intense dintre Moldova și Dobrogea. Cîteva propuneri ale profe-

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 1, p. 93 — 99, București, 1989

sorului Adăscăliței, vizînd posibile colaborări în organizarea practicii studenților filologi ieșeni în localități dobrogene cu tradiție folclorică, au atras atenția în mod deosebit autorităților locale.

Profesoara Luana Moina, de la Biblioteca Județeană Constanța, a susținut comunicarea *Obiceiuri vizînd fertilitatea agrară în Dobrogea.* Autoarea a abordat obiceiuri mai puțin cunoscute, unele pe cale de dispariție: Cu semănatul, Vasilca, Chiraleisa, Lăzărelul, Drăgaica, Terianii (la aromânii dobrogeni), Paparuda.

Proteica personalitate a lui G. Călinescu a fost evocată de către Stancu Ilin într-o comunicare despre „preocupările de folclor” ale fostului director al Institutului de Istorie Literară și Folclor al Academiei R. S. România. Îndeplinind mai mulți ani funcția de secretar științific al institutului, vorbitorul a înfățișat asistenței însemnări și stenograme din timpul ședințelor de lucru cu profesorul G. Călinescu. S-a evidențiat că sintezele marelui critic, precum *Arta literară în folclor*, se bazau pe o cercetare minuțioasă, pe înregistrări de literatură populară efectuate de colaboratori pe bandă magnetica și pe discuții aprinse cu colectivul de cercetători. Din inițiativa lui G. Călinescu, în institut s-a lucrat mai mulți ani la realizarea unui *Manual de folclor*, avînd ca autori pe I. C. Chițimia, Ovidiu Papadima și Gheorghe Vrabie. Proiectul nu s-a finalizat, dar discuțiile pe texte, în reuniunile săptămînale sub conducerea directorului, sînt, pînă azi, demne de tot interesul.

În comunicarea sa, *Reflexul Mării Negre în folclorul românesc*, Iordan Datcu, redactor principal la Editura Minerva din București, a relevat meritul de seamă al etnologului Petru Caraman de a fi elaborat cel mai pătrunzător studiu pe această temă. „Marea Neagră — a subliniat savantul — a fost totdeauna plămînul prin care a respirat întreaga Dacie, începînd din epoca preistorică și pînă-n zilele noastre”.

O interesantă comunicare a susținut profesorul de la școala din localitate, Gelu Pricoiu, cu titlul *Colinde și colindători din Oltina.* Reținem descrierea obiceiului colindatului în forma sa actuală. Atmosfera sărbătorilor de iarnă se face simțită încă de la începutul lunii decembrie, cînd încep să se formeze cetele. Colindătorii maturi încep repetițiile în locuri fixate sau chiar în public. Cetele de colindători își împart satul, prin bună înțelegere, pentru fiecare ceată revenind cîte 60—80 de gospodării. În afara cetelor principale, în satul Oltina colindă și copiii. Cetele fac repetiții pînă în seara zilei de 23 decembrie, după care se pornește colindatul. Colindătorii se îmbracă tradițional, specific zonei și anotimpului: haină scurtă de dimie îmblănită, cu guler de miel, pantaloni tot de dimie, țesuți manual, căciulă rotundă din blană de miel, peste căciulă o cunună din miez de papură pe care sînt legate cu arnici fructe uscate (prune, smochine) sau diferite dulciuri (zahăr bucăți, bomboane), în picioare opinci înfășurate cu tîrsîni. La casele cu fete tinerii necăsătoriți primesc cununi. „Ceata este formată din șase colindători, un casier și unul care poartă colacii ce-i primesc la casele colindate. Grupul se împarte în două, cînd colindă, pentru a dialoga, pe o voce, cîntecul de casă și alte colinde solicitate de gospodar. Casierul primește un colac din făină de grîu, ornat cu diferite fructe și dulciuri. Împreună cu ceilalți colindători cîntă urarea colacului. Unii gospodari îi cinstesc și cu vin roșu, simbol al sănătății, sau cu turtă dulce, simbol al bogăției”.

În cadrul sesiunii au mai fost prezentate comunicările *Invocația ploii din folclorul suddobrogean*, de profesorul Aurel Toader de la Liceul Industrial nr. 1, Medgidia; *Prezența femeii în cultura folclorică*, de profesoara Eugenia Vâjiac de la Liceul Pedagogic din Constanța; *Altinum — străveche vatră strămoșească pe malul Dunării*, de profesorul Gheorghe Neacșu, directorul școlii din Oltina; *Folclorul copiilor*, de profesoara Gabriela Barbu, de la Casa Pionierilor și Șoimilor Patriei din Constanța.

Manifestarea s-a încheiat cu concluziile și aprecierile profesoarei Olga Duțu, inspector general școlar al județului Constanța, și cu un atractiv spectacol al formațiilor artistice ale comunei Oltina, în frunte cu rapsodul popular moș Deacu Mihalache și cu ceata sa de colindători, cunoscuți în întreaga țară *(Stancu Ilin).*

AL III-LEA SIMPOZION NAȚIONAL DE PAREMIOLOGIE. În zilele de 11 și 12 iunie 1988, sub auspiciile Academiei R.S. România, Comisia de folclor și Colectivul de cercetare a proverbului românesc ale acestui înalt for științific, Societatea de Științe Filologice și Inspectoratul Școlar al Județului Mehedinți au organizat, în localitățile Baia de Aramă și Porțile de Fier II din acest județ, lucrările celei de a III-a etape de investigare a proverbului, producție folclorică cu largi reverberații etico-filozofice și certe efecte practico-sociale.

Concomitent, s-au analizat și dezbătut, în secțiunea celei de a III-a Sesiuni științifice de literatură comparată, comunicări interesante, elaborate și susținute de participanți din țară, din municipiul Drobeta-Turnu Severin și din alte localități ale județului Mehedinți, iar în cadrul mesei rotunde „Maica bătrînă în folclorul românesc", găzduită de orașul Baia de Aramă, discuțiile au fost susținute cu demonstrații practice, literar-muzicale, avînd ca suport cîteva variante locale autentice ale *Mioriței*.

Alexandru Dobre, redactor-șef al „Revistei de etnografie și folclor", a prezentat cuvîntul de deschidere și a asigurat desfășurarea la un înalt nivel științific a lucrărilor, imprimînd o notă de sobrietate și un spirit antrenant dezbaterilor științifice în toate secțiunile.

Ecoul stîrnit de aceste acțiuni, ca urmare a valorii științifice a comunicărilor din etapele precedente, a fost determinat de numărul mare de lucrări și de calitatea acestora.

De un interes deosebit s-au bucurat comunicările invitaților de onoare ai Mehedințiului, reputați cercetători din domeniul științelor umaniste, care au atacat caleidoscopic problematica paremiologică, argumentînd încă o dată cu dovezi incontestabile, de ordin lingvistic și istoric, continuitatea și unitatea românilor în hotarele Dacoromaniei, în lucrări ca : *Vechi paremii de continuitate și unitate românească*, de I. C. Chițimia ; *Proverbul — argument al originii și continuității românești*, de Al. Stănciulescu-Bîrda, ori semnificațiile etnopsihologice cu caracter generalizant ale unor obiceiuri, ca în comunicarea *După nuntă — cal de ginere*, de Stelian Dumistrăcel.

Intervențiile au încercat să demonstreze numerosului auditoriu — peste 200 de participanți — substanțialitatea și încărcătura aforistică a proverbelor și au reușit să-l inițieze mai mult în diversele aspecte relevante ale realităților etnopsihologice ale poporului român, în special, și ale umanității, în general, pornind de la structurarea lor în „arhetipuri paremiologice" (Petru Rezuș), la *Contribuțiile românești la cercetarea structuralistă a proverbului* (C. Negreanu) sau la posibilitatea acestora de generare și conservare a figurilor de stil în *Proverbul—mecanism de generare și conservare a figurilor de stil* (Cezar Tabarcea). De asemenea, aceasta s-a reflectat în motivul paremiologic *Nuntă fără lăutari* (Marin Marian), iar semnalarea noastră în conștiința lumii a fost marcată în *Prezențe românești în peremiologia universală* (Dumitru Stanciu), după cum au fost punctate și influențele străine asupra paremiologiei româneștei prin lucrarea *În legătură cu așa-zisa influență orientală asupra limbii și culturii române*, prezentată de Gabriel Gheorghe.

Alte intervenții au vizat probleme ca : *Impersonalizarea — trăsătură specifică a paremiologiei* (Alexandru Andrei), *Tendințe și probleme noi în paremiologia românească* (Ion Bratu) sau *Elemente paremiologice în nuvelele lui D. R. Popescu* (N. Constantinescu).

O orientare nouă, conturată la această reuniune, a stat sub semnul preocupărilor unor autori de a valorifica bogăția de idei exprimate în proverbele existente în unele lucrări de referință, ca în cazul lucrării *Proverbul în Dicționarul lui Laurian și Massim* (Alexandru Dobre), de a întrevedea *Determinarea referențială în proverbe* (A. Pegulescu) și de a evidenția gama de posibilități de exploatare în scopuri didactice a proverbelor ca pretexte pentru realizarea unor tipuri de compuneri școlare recomandate de programele școlare în învățămîntul preuniversitar (Cecilia Tîntaru, Ioana Filfăe, Maria Ionescu, Lidia Stancu și Elena Danciu) sau în scopuri profilactice, ca elemente terapeutice (Emilia Stănciulescu).

Întreaga manifestare a fost încununată de omagierea împlinirii vîrstei de 80 de ani a laboriosului om de știință, a cercetătorului din multiple planuri a științelor filologice care este profesorul universitar doctor docent I. C. Chițimia, prin rostirea unor alocuțiuni calde, cordiale, pertinente, izvorîte din profundul respect față de sărbătorit al vorbitorilor (Al. Dobre, I. Oprișan, N. Constantinescu), ale căror sentimente au fost în consonanță cu cele ale ascultătorilor, care s-au manifestat entuziast la frumoasa aniversare a octogenarului originar din Albuleștii de Mehedinți.

Reproducem, în continuare, cuvîntul omagial rostit de *Al. Dobre*, redactorul-șef al „Revistei de etnografie și folclor" :

Avem astăzi satisfacția de a avea din nou în mijlocul nostru pe distinsul nostru profesor și îndrumător, una dintre personalitățile ce au ilustrat vreme de cîteva decenii bune, cu devotament, competență și autoritate de necontestat, literatura veche, literatura comparată și folcloristica românească : profesorul doctor docent Ion Constantin Chițimia, reprezentant de frunte al culturii românești, prestigios fiu al meleagurilor mehedințene de care este atît de mîndru și de care continuă să fie legat prin mii și trainice fire, meleaguri pe care le cercetează atît de des, venind aci pentru a-şi întări trupul şi sufletul, pentru a-şi reîmprospăta forţele şi a-şi lua tăria necesară travaliului său cotidian, atît de folositor culturii şi ştiinţei naţionale.

Pentru că anul acesta, la 22 mai, în viaţa profesorului Chiţimia a avut loc un eveniment deosebit, ce nu poate fi şi nu trebuie trecut cu vederea, am socotit că este de datoria noastră ca, împreună cu dumneavoastră, aici pe locurile unde s-a născut şi a învăţat, să dăm expresie sentimentelor de aleasă consideraţie pe care i le purtăm, să-l rugăm să primească dovada înaltei noastre preţuiri pe care ne face plăcere s-o afirmăm public.

Anul acesta profesorul Ion C. Chiţimia a împlinit 80 de ani. O frumoasă şi venerabilă vîrstă, o cifră respectabilă a unei vieţi trăite cu demnitate, cu respect pentru el însuşi şi pentru semenii săi, cu dăruire totală şi spirit de sacrificiu pentru profesia pe care o slujeşte cu har, cu talent, cu trudă vrednică de luare aminte. Îi urăm în continuare sănătate, ani mulţi şi fericiţi, putere de muncă şi spor în activitatea Domniei sale, atît de rodnice.

La mulţi ani, domnule profesor!

Profesorului Chiţimia nu-i plac aniversările de această natură, festivităţile de acest fel şi le evită de fiecare dată cu o străşnicie devenită proverbială. Cu riscul de a-l supăra ne-am luat totuşi îndrăzneala de a-i face urările cuvenite cu acest fericit prilej. Sărbătoarea aceasta, domnule profesor, nu este numai a dumneavoastră. Este a noastră a tuturor, a celor care ne-am format alături de dumneavoastră, ascultîndu-vă, studiindu-vă cărţile, conspectîndu-le. Este sărbătoarea disciplinelor ştiinţifice cărora v-aţi dedicat. Şi această bucurie, pe care o împărtăşim astăzi, alături şi împreună cu dumneavoastră, nu ne-o puteţi lua. Vă rugăm, de aceea, de astă dată, să fiţi mai îngăduitor cu noi, mai îngăduitor cu dumneavoastră.

În peisajul culturii româneşti profesorul Chiţimia şi-a cîştigat un bine meritat şi distinct loc de frunte. Omul Chiţimia este recunoscut şi apreciat prin modestia dusă, uneori, pînă la limită, prin discreţia în care-şi învăluie atît de frumos problemele vieţii personale, truda uneori atît de silnică pe ogorul în bună parte încă înţelenit al ştiinţei, bucuriile şi satisfacţiile pe care i le dau rezultatele la care a ajuns. Altfel sociabil, deschis, săritor şi foarte activ, gata oricînd să ajute, să sprijine, să împărtăşească şi altora din atît de vastele cunoştinţe pe care le posedă şi din ştiinţa pe care o stăpîneşte cu măiestrie.

A fost şi rămîne, pilduitor, un împătimit al locurilor natale.

Învăţatul profesor Chiţimia aduce în ştiinţa românească o notă distinctă, care-l particularizează printre colegii de breaslă. Excelent cunoscător al limbilor şi culturilor slave, al literaturii române vechi şi moderne, al culturii populare româneşti, în primul rînd, dar şi a celei din nord-estul şi centrul Europei, profesorul a acumulat un bagaj de informaţie şi cunoştinţe pe care puţini alţii le-au avut şi le au în cultura românească. De aici, uşurinţa şi înclinaţia firească spre desţelenirea unor terenuri mai puţin cunoscute, mai puţin accesibile altora. Şi tot de aici, orientarea prioritară spre comparativism, accentul pe care-l pune pentru situarea culturii românești la cotele ce i se cuvin în mișcarea culturală a popoarelor vecine și europene. Toate aceste însușiri sînt dublate de o vrednicie demnă de luare aminte, care face ca întinsele-i cunoștințe să rodească în binefăcătoare **și** folositoare lucrări, de amănunt sau de sinteză, contribuții temenice și durabile la propășirea culturii naționale și universale.

Iată pe scurt, în puține și neîndemînatice cuvinte, dar potrivite cu sinceritate și respect pentru cel căruia le adresăm, temeiurile pentru care astăzi ne-am luat îndrăzneala de a-l sărbători fără voia Domniei sale și a-i aduce din nou cuvenitele urări de sănătate.

Masa rotundă cu tema *„Maica bătrînă” în folclorul românesc*, prin comunicările axate pe acest subiect (*Motivul „maica bătrînă” în folclor* — N. Constantinescu; *Un mit fundamental: „maica bătrînă”* — I. Oprișan; *Considerații despre o variantă a „Mioriței” din Plaiul Cloșani* — D. Găman și *Obiceiuri legate de oierit în Plaiul Cloșani* — E. Mănescu) a repus în discuție faimoasa baladă *Miorița*, adăugînd noi date la problematica complexă și vastă creată în timp de motivul mioritic (*Dumitru Găman*).

SESIUNEA DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE CU TEMA **„FOLCLORUL ȘI ETNOGRAFIA — ARGUMENT AL PERMANENȚEI ISTORICE A POPORULUI ROMÂN”**, organizată de Comisia de folclor a Academiei Republicii Socialiste România și desfășurată în ziua de 23 iunie 1988, a dovedit încă o dată oportunitatea și marea eficacitate a abordării culturii noastre populare sub acest unghi pe care îl presupune și relevă numita temă. Permanentizată drept obiectiv central al preocupărilor științifice întreprinse de exegeții noștri și totodată al întîlnirilor pe care Comisia națională de folclor le organizează cu periodicitate și generozitate sub cupola înaltului for academic, permanentizată de asemenea ca rubrică și capitol în cadrul „Revistei de etnografie și folclor”, ideea argumentării permanenței și a specificului național românesc în spațiul nostru de locuire reprezintă motivul fundamental care leagă tradiția folcloristică românească de actualitatea și viitorul ei, care centrează sensurile primordiale, ca și în mare parte finalitatea ultimă, a oricărui demers științific pe probleme de etnografie și folclor.

Ședința din vara acestui an a oferit unor cercetători din domenii foarte diferite ale exegezei tradiției populare ocazia de a-și expune opiniile și rezultatele unor investiții intelectuale proprii, diversitatea domeniilor, a tehnicilor de studiu și a modelelor de interpretare fiind elocventă pentru proporțiile, pasiunea și multitudinea ideilor și a eforturilor care se fac și care demonstrează că etnografia și folcloristica constituie încă științe fundamentale și de interes foarte larg în țara noastră, științe și interes ce nu pot fi decît coordonate și stimulate, dar nu delimitate instituțional. Iată de ce efortul reunirii și al acordării prilejului de expunere și verificare a contribuțiilor de rigoare științifică în problemele folcloristicii, efort pe care și-l asumă Comisia de folclor și sesiunile academice pe care le instituie, ne apare de cea mai mare și actuală necesitate. Fecunditatea acestuia sîntem convinși că nu va întîrzia defel să se dovedească în planuri din cele mai largi, majore, ale culturii, ale științei și, inclusiv, ale artei românești.

Academicianul Radu Voinea, președintele Academiei R. S. România, aflat și de această dată prezent în fruntea lucrărilor sesiunii științifice a Comisiei de folclor, a rostit un *cuvînt de deschidere* în care a subliniat importanța activității folcloristice din țara noastră și a scopurilor care-și extind valoarea și asupra altor straturi și domenii ale suprastructurii. Profesorul Gheorghe Ciobanu, în comunicarea *Folclorul muzical și continuitatea poporului român*, a arătat cîteva limite sau nerealizări ale etnomuzicologiei profesate de Bartók Béla, relevînd că depășirea sau rezolvarea lor onestă și științifică demonstrează fără putință de tăgadă unitatea și vechimea românilor pe teritoriul lor de formare și locuire. Cu spiritul său polemic și cu simțul rigorii, Gh. Ciobanu a dovedit că numai interese extraștiințifice și de samavolnicie politică au făcut ca anumiți cercetători străini să susțină teze care afecteau ideea continuității și integrității teritoriale a românilor. În *Sentimentul continuității în cultura populară românească*, Stanca Ciobanu a făcut o expunere de sinteză asupra gîndirii și mentalității populare, spicuind acele elemente, date, manifestări materiale sau mărturii orale care susțin în mod implicit ideea statorniciei și continuității. Radu Octavian Maier a prezentat apoi o suită de *Elemente inedite privind cercetarea așezărilor și arhitecturii țărănești în vestul țării*. În expunerea *Rădăcinile antice ale doinei românești în lumina studiilor comparative*, Ghizela Sulițeanu a rezumat un demers foarte bogat, care a exploatat într-un mod pe care-l credem aproape exhaustiv bibliografia consacrată doinei sau tangentă problematicii sale. Vasile Pârvu a descris apoi desfășurarea manifestărilor legate, în Țara Hațegului, de sărbătoarea ,,Blojului", iar Germina Comanici a efectuat cîteva dezvoltări teoretice pe marginea datinilor folclorice *(Obiceiurile populare: evoluție și permanență)*. Vorbind despre *,,Refrigerium" în mitologia românească*, Ioan Ionescu a inclus într-un context universal obiceiul stropirii cu apă în cadrul ritualului funerar și a făcut cîteva observații originale asupra semnificațiilor antropologice, mitologice și culturologice care îi revin. Reținem, de pildă, temerara ipoteză după care celebrul vas dacic cu inscripția ,,Decebalus per Scorilo" ar constitui de fapt un recipient de ofrandă funerară. Ion Filipciuc a făcut cîteva interesante și foarte incitante interpretări, corelații și aplicări ale motivului nunții din *Miorița* și din alte piese folclorice *(Mireasa lumii)*. Comunicarea Georgetei Moraru, *Permanența și continuitatea ocupației agricole din perspectiva cercetărilor de paleoetnologie*, a citat cîteva aspecte ce țin de istoria etnografiei. Nicolae Cojocaru a vorbit apoi despre *Ștefan cel Mare în tradiția populară*, împletind expozeul științific cu retorica specific orală, iar Gheorghiță Geană a glosat pe marginea subiectului legăturii dintre vii și morți, în tradiția noastră populară. În comunicarea sa intitulată *Cultul Moșilor — o deschidere către filosofia istoriei*, ingredientul propriu-zis filozofic totuși nu a depășit, deși poate am fi dorit, cuantumul cunoștințelor de etnologie. Paul Leu a fost prezent cu un medalion dedicat lui Simion Florea Marian, iar Pamfil Bilțiu a vorbit despre cîteva *Elemente arhaice în cultura populară din Țara Lăpușului*. Autorul acestor rînduri a rezumat un studiu menit să dovedească doina drept origine a exprimării muzicale vocale în cadrul folclorului românesc și stilul doinit drept acela originar, inclusiv pentru genuri ceremoniale precum colinda *(Despre colinda doinită)*. Andrei Oișteanu a comunicat un studiu consacrat unor aspecte încă insuficient elucidate științific, aducînd cîteva dovezi istorice în stare să ajute masiv la înțelegerea elementelor de superstiție populară *(Balaurul și solomonarul în lumina unor noi mărturii folclorice, istorice și arheologice)*. În finalul întîlnirii, Ion Cuceu a prezentat cîteva din rezultatele operațiilor de inventariere, catalogare și transcriere efectuate în cadrul Sectorului de Etnografie și Sociologie din Cluj-Napoca, a atestărilor referitoare la culturalitatea agrară *(Ritualul Paparudei și semnificațiile lui istorice) (Marin Marian)*.

SESIUNEA ANUALĂ DE COMUNICĂRI **,,CONTRIBUȚII SIBIENE LA DEZVOLTAREA ETNOLOGIEI ROMÂNEȘTI"**, organizată în ziua de 5 septembrie 1988 de Asociația Folcloriștilor și Etnografilor din Județul Sibiu, în cadrul oferit de Săptămîna cultural-artistică ,,Cibinium'88", a avut un program bogat, dovadă a multiplelor preocupări din domeniul cercetării și valorificării culturii populare la Sibiu. Au participat membri ai Comisiei de folclor a Academiei R. S. România, cercetători din București și Cluj-Napoca, membrii Asociației Folcloriștilor și Etnografilor, cadre didactice din municipiu și din județ.

Așezată sub semnul aportului pe care Sibiul l-a avut la dezvoltarea unei discipline fundamentale ca etnologia, cea de a XII-a sesiune a folcloriștilor și etnografilor din orașul de pe Cibin s-a constituit într-o veritabilă istorie a preocupărilor din acest domeniu. Comunicările prezentate au relevat multiplele aspecte ale contribuțiilor Sibiului la conturarea și dezvoltarea folcloristicii și etnografiei românești.

Participanții la reuniunea științifică au fost salutați de *Ilie Moise* — secretarul Asociației Folcloriștilor și Etnografilor, care a punctat principalele momente ale dezvoltării folcloristicii sibiene.

În comunicarea *Legea tradiției și valoarea ei istorică în concepția practicianului de folclor*, *Ghizela Sulițeanu* (București) a supus dezbaterii o contribuție teoretică de mare valoare privind una dintre cele mai importante legi care guvernează etnomuzicologia.

Cercetătorii *Iordan Datcu* și *Viorica Săvulescu* (București) au punctat — în chip sintetic — principalele momente ale receptării și valorificării cîntecului bătrînesc în folcloristica românească *(Cercetarea monografică a cîntecului bătrînesc)*.

Comunicarea *G. Barițiu, S. Fl. Marian și botanica populară* i-a prilejuit lui *Alexandru Dobre* (București) pertinente observații și precizări privind aportul celor doi cărturari din secolul trecut la dezvoltarea etnologiei românești.

Cercetătoarea *Hanni Markel*, de la Sectorul de etnologie din Cluj-Napoca, prin comunicarea *Culegerile de paremiologie populară ale poetului V. Kästner*, a evocat figura unuia dintre cei dintîi folcloriști sibieni.

În comunicarea *Catalogul și corpusul basmelor românești despre animale*, *Ion Cuceu* (Cluj-Napoca) a abordat problematica înnoirilor metodologice în principalele sectoare ale cercetării culturii populare.

Vorbind despre cărturarul G. Barițiu, *Anca Goția* (Sibiu) s-a oprit asupra activității acestuia de propagator și susținător al culturii populare *(G. Barițiu — fervent promotor al culturii tradiționale din Transilvania)*.

Gaster a fost un savant cu reputaţie mondială. Cînd a împlinit vîrsta de 80 ani, prietenii şi admiratorii săi i-au oferit un volum de omagiu, cu studii semnate de 55 publicişti cunoscuţi în centrele universitare ale lumii întregi. Academia Română, care prenumera pe Gaster ca Membru onorar din 1929, a fost fericită să se asocieze la această sărbătorire.

Moartea sa ne întristează profund. Moses Gaster, prin orientarea muncii sale de filolog, era cu tot sufletul în serviciul culturii române.

Instituţia noastră îi va păstra o caldă amintire" [*Anale*, LIX (1938—1939), p. 91—92].

Prezentînd, la 15 mai 1939, ,,Darea de seamă despre activitatea Academiei în cursul anului academic încheiat", în şedinţa de deschidere a Sesiunii generale (15 mai — 31 mai 1939), Theodor Capidan, secretarul Secţiunii literare, îşi începe raportul cu aceste cuvinte : ,,Cu mare strîngere de inimă deschidem această pagină, în care, după tradiţia şi îndatorirea noastră, avem a reaminti, în scurte note, faptele mai însemnate din cursul anului academic încheiat legate de viaţa colegilor noştri de pretutindeni. Căci acest an a fost cel mai îndoliat dintre toţi anii trăiţi de la fundarea instituţiunii noastre, de la 1867. Un număr de pierderi neobişnuit de mare în rîndurile colegilor noştri a lovit instituţiunea noastră, lăsînd în urma lor goluri pe care le simţim dureros atît în organizarea noastră centrală, cît şi pentru ştiinţa românească şi aceea a lumii de peste hotare, unde personalităţile celor dispăruţi cinsteau locuri de mîna întîia şi determinau progresul vieţii noastre ştiinţifice şi culturale" (*ibidem*, p. 105).

Aprecierea lui Th. Capidan nu avea nimic exagerat. În răstimpul la care se referea raportul, Academia Română pierduse cîţiva membri activi, corespondenţi şi de onoare, cu mari merite cultural-ştiinţifice şi politice : dr. Miron Cristea, Gheorghe Ţiţeica, Octavian Goga, dr. Gheorghe Marinescu, Ovid Densusianu, mareşalul Alexandru Averescu, Teodor Costescu, G. C. Longinescu, Matei Drăghiceanu, Georges Urbain, Paul Collinet, Demostene Russo, dr. D. Gerota etc. Între ei şi Moses Gaster, despre care Th. Capidan menţiona : ,,Stingerea lui *Moses Gaster*, plecat senin dintre cei vii în 5 martie, trecut la vîrsta octogenară a patriarhilor evrei, nu mai putea fi pentru nimeni o surprindere. Întîmplată însă, pe cînd mergea să ţină studenţilor de la Oxford o conferinţă despre literatura românească, pentru noi românii ea a fost cu totul înduioşătoare şi a atras un titlu mai mult la vechea recunoştinţă pe care o datoram marelui învăţat evreu.

Născut la noi — după o temeinică pregătire căpătată la Universitatea din Halle, unde şi-a trecut doctoratul acum 60 de ani —, Gaster a dat la lumină, una după alta, însemnate lucrări în care s-a ocupat de folklorul românesc, de poveştile noastre în comparaţie cu poveştile altor popoare, de filologia română, ajungînd la o operă fundamentală de sinteză despre literatura românească veche şi la o crestomaţie română de nu mai puţină importanţă. Aceste lucrări îi cîştigase încă de acum aproape o jumătate de secol stima şi prietenia învăţaţilor români. Plecat în Anglia, unde marea sa erudiţie în chestiunile privitoare la Orientul semitic, ca şi întinsele sale relaţiuni l-au înălţat la situaţia de mare rabin al comunităţilor evreeşti din imperiul britanic, Gaster n-a încetat a-şi arăta, mai departe, atît prin noi scrieri şi conferinţe, cît şi prin traducerea în englezeşte a poveştilor noastre populare, sentimentele sale de sinceră prietenie faţă de poporul român şi faţă de pămîntul patriei sale de naştere. De acolo a venit aici după război ca să îndemne pe conaţionalii săi la patriotism, iar cînd a fost să-şi asigure după moarte vestita sa bibliotecă de manuscripte, n-a lăsat să se vîndă vreunei instituţii britanice, ci Academiei Române.

Academia Română îi va păstra o vie recunoştinţă pentru activitatea sa de o viaţă întreagă închinată literaturii noastre populare şi pentru sentimentele de iubire pe care le-a avut pentru ţara noastră" (*ibidem*, p. 115—116).

Evocarea, în cuvinte pătrunse de adevăr şi simţire, a personalităţii, activităţii şi operei lui Moses Gaster sub cupola Academiei Române, stă mărturie a preţuirii de care eruditul cărturar s-a bucurat în lumea ştiinţifică românească.

Cu aceeaşi atenţie şi preţuire a fost evocat M. Gaster pînă în zilele noastre. I-au închinat pagini de pătrunzătoare analiză Mircea Eliade, Elisabeta Mănescu, Artur Gorovei, Nicolae Cartojan, Nicolae Iorga, Ion Muşlea, I. C. Chiţimia, Gheorghe Vrabie, Ovidiu Bîrlea, Iordan Datcu, Lucia Berdan, Virgiliu Florea, Z. Ornea, ca să-i cităm doar pe folclorişti.

La comemorarea a 50 de ani de la moartea cărturarului am considerat că cel mai potrivit omagiu care i se cuvine ar fi să reproducem cuvintele rostite sub cupola Academiei Române de cei mai autorizaţi reprezentanţi ai acesteia : preşedintele — C. Rădulescu-Motru — şi secretarul Secţiunii literare care, în acel moment, suplinea vacanţa secretarului general al Academiei — Theodor Capidan. Cu atît mai mult cu cît aceste texte evocatoare au rămas între filele îngălbenite de vreme ale *Analelor* instituţiei noastre academice, fiind aproape necunoscute.

Rubrică realizată de *AL. DOBRE*

Laura Sîrbu, membră a Asociației Folcloriștilor și Etnografilor din Sibiu, prezentînd *Semnul în gîndirea populară*, a abordat cu seriozitate și profunzime cercetarea semiotică, fenomenologia culturii populare.

În sfîrșit, cercetătorul *Horst Klusch* (Sibiu) a readus în atenția specialiștilor pertinentele sale concluzii privind *Interferențele etnice în ceramica populară transilvană*.

Se poate conchide că actuala sesiune a folcloriștilor și etnografilor sibieni s-a constituit într-o serioasă ședință de lucru, cu preocupări situate la un nivel științific dintre cele mai ridicate *(Ilie Moise)*.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

● **MOSES GASTER. 50 DE ANI DE LA MOARTE.** Se împlinesc, anul acesta, 50 de ani de la moartea lui M. Gaster, filolog, istoric literar și folclorist. Ales membru de onoare al Academiei Române la 30 mai 1929, pe baza raportului de recomandare prezentat de Sextil Pușcariu, M. Gaster și activitatea lui științifică s-au bucurat de atenția cuvenită din partea înaltului for de cultură al țării.

Survenită pe neașteptate, la Londra, la 5 martie 1939, moartea lui Moses Gaster a fost imediat anunțată Academiei Române printr-o telegramă al cărei conținut este următorul: „Doctor Gaster, membru [al] Academiei, [a] decedat ieri în drum spre Universitatea Reading unde trebuia [să] ție [o] conferință despre România la festival[ul] organizat [de] studenții români" *(Arhiva Academiei*, Dosar A—4, 1939, fila 128).

Telegrama este semnată de V. V. Tilea, reprezentantul diplomatic al României la Londra, și poartă data de 6 martie 1939, ora 14,35.

Deschizînd ședința Academiei din 10 martie 1939, C. Rădulescu-Motru, președintele Academiei Române, anunță tristul eveniment și aduce un omagiu celui dispărut, după care „Academia păstrează cîteva minute de reculegere" *(ibidem*, fila 103).

Reproducem, în continuare, textul, mai puțin cunoscut, al discursului lui C. Rădulescu-Motru, așa cum a fost el publicat în *Anale*: „În vîrstă de aproape 83 ani, s-a stins din viață unul dintre cei mai buni cunoscători ai literaturii noastre populare vechi, cărturarul Moses Gaster, Membru de onoare al Academiei Române.

Moses Gaster s-a născut la 1856 în București.

Activitatea sa filologică începe cu teza de doctorat prezentată la Universitatea din Halle, în care dînsul studiază soarta consonantei C în elementele lexicale ale limbii române. Această teză, ca și studiul care-i urmează despre *Stratificarea elementului latin în limba română*, publicat în „Revista pentru istorie, arheologie și filologie din 1883, dovedesc nu numai o intuiție, dar și o serioasă pregătire filologică pentru timpul său.

Atenția lui însă s-a îndreptat mai mult asupra folklorului, unde cercetările erau atunci abia la început. Rînd pe rînd, el publică, în diferite reviste române și străine, studii despre solomonari; despre țiganii ce și-au mîncat biserica; despre Ciubăr-Vodă, mîncat de guzgani despre colinde și cîntece de stea și alte multe, care în mod firesc îl duc spre marea sa operă de sinteză: *Literatura populară română*, apărută în 1883, în care cu o erudiție rară pentru acea epocă urmărește soarta cărților populare, în toată varietatea și complexitatea lor, de la legendele religioase apocrife pînă la romanele populare, de la textele de prevestire și rețetele medicale pînă la legendele hagiografice și la basmele populare. Importanța operei a atras atenția cercurilor științifice din Occident. În marea revistă „Romania" (1885) este recenzată cu multe laude, alături de cartea lui B. P. Hașdeu: *Cuvente den bătrâni*.

Din punct de vedere bibliografic, importanța operei lui Gaster stă mai ales în faptul că materialul, asupra căruia se făceau aci cercetări, nu exista nicăieri depozitat. Gaster a trebuit să adune el însuși materialul folosit. Astfel s-a pus temelia bibliotecii Moses Gaster, care, de la 25 manuscrise, cîte avea în 1883, a crescut la 206 codice, de valoare neprețuită pentru literatura noastră populară și care, anul trecut, a intrat în fondul Academiei Române.

O altă operă fundamentală pentru istoria literaturii române vechi a fost *Chrestomatia română, texte tipărite și manuscrise, sec. XVI—XIX dialectale și populare* (1891, 2 volume). Ea servește și astăzi romaniștilor ca un izvor important de informații asupra limbii și literaturii românești.

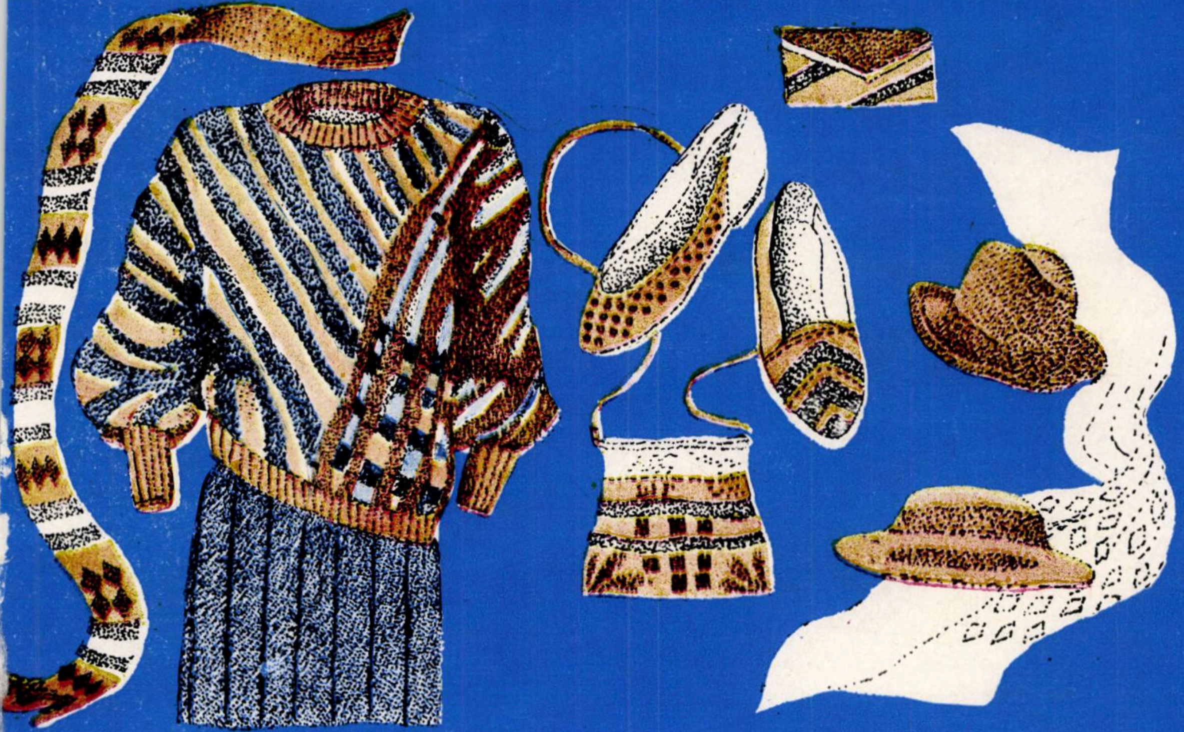
După plecarea lui Gaster în Anglia, unde a ajuns la situația de mare rabin al comunităților evreiești din imperiul britanic, faima lui științifică a crescut încă și mai mult prin cercetările temeinice îndreptate asupra Orientului semitic. Totuși el n-a uitat obiectul studiilor lui din tinerețe. Literatura română veche n-a fost cîtuși de puțin uitată. Prin conferințe și articole ocazionale, a cultivat-o continuu. Acum doi ani, el a dat în colecțiunea de clasici comentați a profesorului N. Cartojan un foarte prețios studiu asupra lui Anton Pann. Moartea l-a surprins în drumul pe care îl făcea ca să țină studenților din Londra o conferință asupra literaturii române.

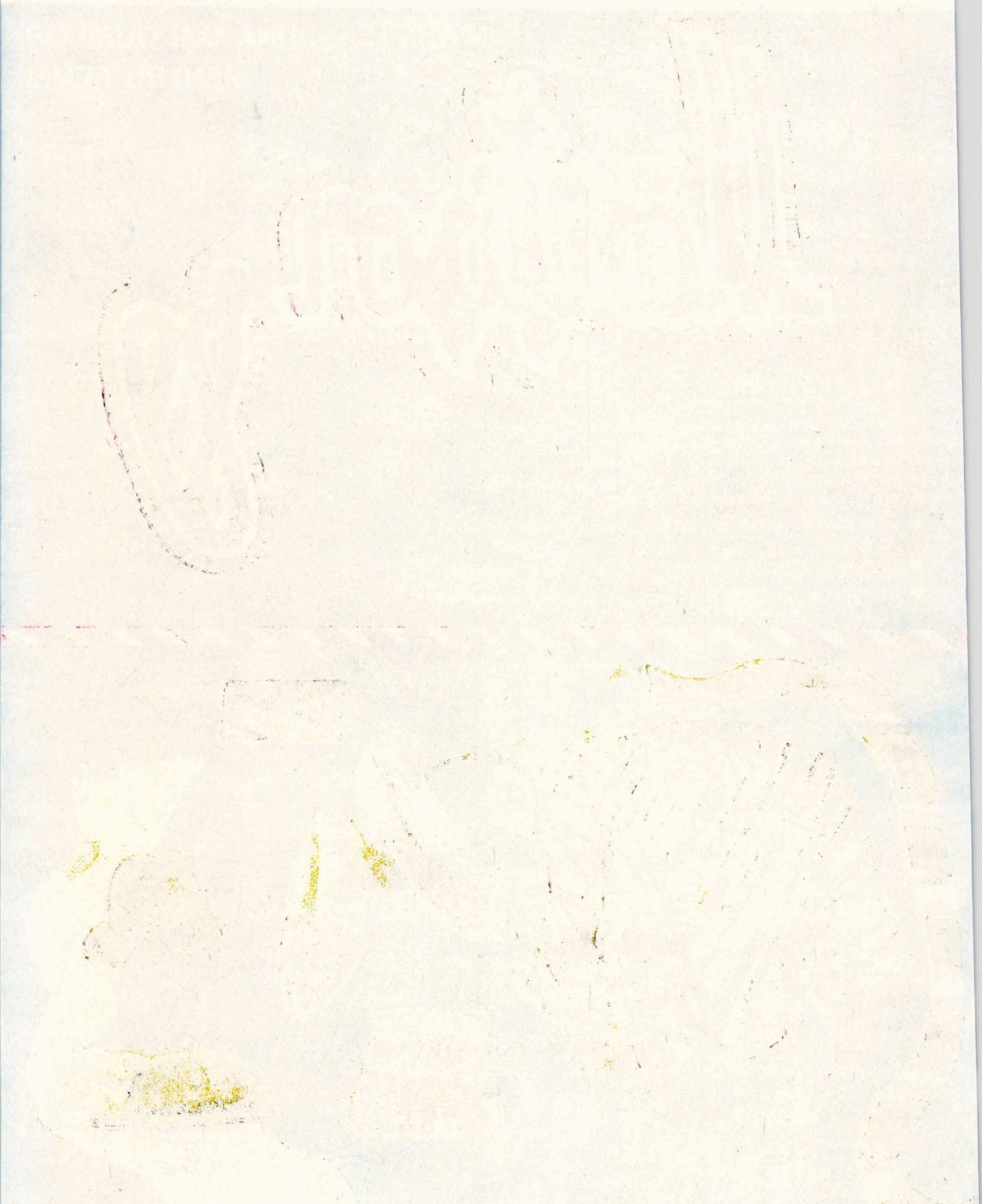
MARTIE — LUNA CADOURILOR PENTRU FEMEI

Mărțișor 89

Și în acest an, prin intermediul magazinelor și raioanelor de pecialitate ale comerțului de stat, puteți oferi surprize plăcute oțiilor, logodnicelor și prietenelor dv., asortînd tradiționalului nărțișor una sau mai multe piese vestimentare din bogata și diversificata gamă a articolelor de acest gen :

- îmbrăcăminte tricotată (pulovere, bluze, veste, jachete, compleuri) ;
- articole de galanterie (pălării, baticuri, eșarfe, poșete) ;
- încălțăminte din diferiți inlocuitori, într-o variată gamă





CALENDAR

IANUARIE

4 ianuarie. S-a născut Emil Petrovici (1899).

FEBRUARIE

4 februarie. S-a născut Gheorghe Ciobanu (1909).

MARTIE

5 martie. A murit Moses Gaster (1939).
6 martie. A murit Elie (Miron) Cristea (1939).

APRILIE

24 aprilie. S-a născut Vasile Adăscăliței (1929).

MAI

14 mai. S-a născut Tiberiu Alexandru (1914).
28 mai. S-a născut G. F. Ciaușanu (1889).

IUNIE

15 iunie. A murit Mihai Eminescu (1889).
23 iunie. S-a născut Ovidiu Papadima (1909).
Începe să apară, la Bistrița, jud. Mehedinți, revista „Izvorașul".

IULIE

9 sau 12 iulie. A murit Dumitru Stăncescu (1899).

AUGUST

9 august. S-a născut Hanni Anneliese Markel (1939).
25 august. S-a născut G. Dem. Teodorescu (1849).

SEPTEMBRIE

8 septembrie. S-a născut Vasile D. Nicolescu (1919).
29 septembrie. S-a născut Ion Mușlea (1899).

OCTOMBRIE

1 octombrie. S-a născut Mircea Fotea (1939).
3 octombrie. S-a născut Teodor T. Burada (1839).
20 octombrie. S-a născut Octavian Buhociu (1919).

NOIEMBRIE

17 (18) noiembrie. A murit Grigore G. Tocilescu (1909).

DECEMBRIE

6 decembrie. S-a născut Nicolae Bot (1929).
31 decembrie. A murit Ion Creangă (1889).

În 1989 se împlinesc :

— Un secol de la apariția studiului **Nunta la români** de Elena Sevastos;

— 90 de ani de la apariția celui de al treilea volum al **Proverbelor românilor,** de Iuliu A. Zanne;

— 80 de ani de la apariția studiului **Folclorul. Cum trebuie înțeles,** de Ovid Densusianu;

— 50 de ani de la apariția colecției lui Gh. I. Neagu, **Ghicitori din Ialomița și Teleorman**;

— 25 de ani de la apariția lucrărilor: **Miorița,** de Adrian Fochi și **Balade populare românești** (3 vol.), de Al. I. Amzulescu.

Întocmit de *IORDAN DATCU*

XF 1172

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Mihai Eminescu – poetul național al românilor
- George Călinescu și folclorul
- Sim. Fl. Marian, Botanica poporană română : Cucuta
- Alexandru Țiplea, înaintaș de seamă al folcloristicii noastre moderne
- Figuri de rapsozi populari : Ana Dumuță
- Armindenul în zona Lăpuș
- Geniul Punții din Arta
- Unele practici de ursită pe Valea Izei
- I. L. Caragiale și basmul cult
- Angajamentele și plata lăutarului
- Dezvoltarea metodologică în culegerea și valorificarea folclorului românesc
- Plantele în obiceiurile și credințele mărginenilor
- Rădăcini folclorice și mitice autohtone în dramaturgia lui Marin Sorescu
- Din istoria proverbului în literatura română : Nicolae Filimon
- Elemente demografice și implicațiile acestora în civilizația tradițională din județul Tulcea
- Petrea Crețul Șolcan, cîntăreț de tip homeric
- ,,Blojul'', un obicei din Țara Hațegului
- Taraful Codrenesc
- Ceramica populară din Valea Vîlsanului – Argeș

ISSN 0034 – 8198

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 1, p. 1 – 100, București, 1989

I. P. Informația c. 2782

43 407

Lei 30

XF 1172
200150

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI
FOLCLOR

Tomul 34

2

1989

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACŢIE

Redactor-şef — ALEXANDRU DOBRE

Redactor-şef adjunct — ION ILIŞIU

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R.S.România; prof. ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; CONSTANTIN COSTEA; ION CUCEU; IORDAN DATCU; GABRIEL GHEORGHE; ION GHINOIU; MARIN MARIAN; ILIE MOIŞE; I. OPRIŞAN; SPERANŢA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA; BORIS ZDERCIUC

Secretar responsabil de redacţie

SABINA ISPAS

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele şi notele muzicale vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Responsabilitatea asupra conţinutului revine exclusiv autorilor.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O. Box 12-201, telex 10376, prsfi r 78104, Bucureşti, Calea Griviţei nr. 64—66.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa colegiului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

La « Revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O. Box 12-201, télex 10376, prsfi r 78104, Bucarest, Calea Griviţei 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI
Bucureşti
71102 Calea Victoriei 125

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 34 1989 Nr. 2

SUMAR

MIHAI EMINESCU — POETUL NAŢIONAL AL ROMÂNILOR

D. VATAMANIUC, Eminescu şi literatura populară 105
IORDAN DATCU, Ediţiile colecţiei de literatură populară a lui M. Eminescu . . 111
STANCA CIOBANU, Mihai Eminescu — expresie sublimă a poeziei româneşti . . 121
SABINA ISPAS, Funcţia formativă a folclorului şi personalitatea creatoare a lui Mihai Eminescu (poemul *Miron şi frumoasa fără corp*) 139

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU, 1. MIOARA PITULICE: *Mierlă, mierlă cîntătoare*. Orchestra ION ALBEŞTEANU. Redactor muzical: Ştefan Cărăpănceanu; maestru de sunet: Vasile Sibana; fotografia: Ioan Oprea; grafica: F. Gabriela; tiparul: Electrecord. ST-EPE 03310. [Bucureşti, 1988]
2. MIOARA PITULICE. STC 00513. Stereo. [Bucureşti, 1988]
3. LUCA NOVAC. *Un virtuose du taragote/A virtuoso of the taragot*. ,,Trésors folkloriques roumains". Orchestra RADU SIMION; solo taragot: LUCA NOVAC. Redactor muzical: Ştefan Cărăpănceanu; maestru de sunet: Vasile Sibana; grafica: Marilena Preda Sânc; tiparul: Electrecord; Made in Romania. ST-EPE 03317. [Bucureşti, 1988] 155

NOTE ŞI DISCUŢII

PAUL LEU, Numele etnografului şi folcloristului Marian 159
MIHAI RĂDULESCU, O nouă pictoriţă pe sticlă: Maria Brândan 163

RECENZII

I. Hangiu, *Dicţionar al presei literare româneşti (1790—1982)*. Argument de Ion Dodu Bălan, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987 (Constantin Negreanu) 165
Nicolae Densuşianu, *Dacia preistorică*. Studiu introductiv şi note de Manole Neagoe, text stabilit de Viorela Neagoe, Bucureşti, Editura Meridiane, 1986 (Mihai Coman) 167

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 2, p. 101—176, Bucureşti, 1989

Tel grain, tel pain. Poétique de la sagesse populaire, Moscou, Éditions du Progrès, 1988 (Dumitru Stanciu) 169

VIAŢA ŞTIINŢIFICĂ

Cîntecele Obcinii (Ecaterina Camelia Preda) 173
Sesiunea ştiinţifică „Aspecte teoretice şi metodologice în cercetarea culturii populare" (Mihai-Alexandru Canciovici) 173
Sesiunea ştiinţifică „Metodologia cercetării culturii populare" (I. Chiş Şter) . . 174
Simpozionul „Folclorul — expresie a unităţii spirituale a poporului român" (I. D.) . 175

BREVIAR 110, 138, 153, 158, 171, 176

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 34 1989 N° 2

SOMMAIRE

MIHAI EMINESCU — LE POÈTE NATIONAL DES ROUMAINS

D. VATAMANIUC, Eminescu et le folklore 105

IORDAN DATCU, Les éditions de la collection de folklore de M. Eminescu . . . 111

STANCA CIOBANU, Mihai Eminescu — expression sublime de la poésie roumaine 121

SABINA ISPAS, Le rôle formatif du folklore et la personnalité de créateur de Mihai Eminescu (le poème *Miron et la belle sans corps*) 139

CHRONIQUE DU DISQUE

TIBERIU ALEXANDRU, 1. MIOARA PITULICE: *Mierlă, mierlă cintătoare.* Direction de l'orchestre : ION ALBEȘTEANU. Rédacteur musical: Ștefan Cărăpănceanu ; ingénieur du son: Vasile Sibana ; photographie: Ioan Oprea ; arts graphiques: F. Gabriela ; impression: Electrecord. ST-EPE 03310. [Bucarest, 1988]

2. MIOARA PITULICE. STC 00513. Stéréo. [Bucarest, 1988]

3. LUCA NOVAC. *Un virtuose du taragote/ A virtuoso of the taragot.* « Trésors folkloriques roumains ». Direction de l'orchestre: RADU SIMION; solo taragote: LUCA NOVAC. Rédacteur musical : Ștefan Cărăpănceanu ; ingénieur du son: Vasile Sibana ; arts graphiques: Marilena Preda Sânc ; impression: Electrecord ; Made in Romania. ST-EPE 03317. [Bucarest, 1988] 155

NOTES ET DISCUSSIONS

PAUL LEU, Le nom de l'ethnographe et folkloriste Marian 159

MIHAI RĂDULESCU, Une femme peintre sur verre : Maria Brândan 163

COMPTES RENDUS

I. Hangiu, *Dicționar al presei literare românești (1790—1982).* Argument de Ion Dodu Bălan, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987 (Constantin Negreanu) 165

Nicolae Densușianu, *Dacia preistorică.* Studiu introductiv și note de Manole Neagoe, text stabilit de Viorela Neagoe, București, Editura Meridiane, 1986 (Mihai Coman) 167

Tel grain, tel pain. Poétique de la sagesse populaire, Moscou, Éditions du Progrès, 1988 (Dumitru Stanciu) 169

Rev. ethn. folk., tome 34, n° 2, p. 101—176, Bucarest, 1989

LA VIE SCIENTIFIQUE

Les chansons d'« obcina » (Ecaterina Camelia Preda) 173
La session scientifique « Problèmes théoriques et méthodologiques dans la recherche scientifique du folklore » (Mihai-Alexandru Canciovici) 173
La session scientifique « Méthodologie de la recherche scientifique du folklore » (I. Chiş Şter) 174
Le symposium « Le folklore — expression de l'unité spirituelle du peuple roumain » (I. D.) 175

BRÉVIAIRE 110, 138, 153, 158, 171, 176

EMINESCU ȘI LITERATURA POPULARĂ

D. VATAMANIUC

Eminescu manifestă un interes aparte pentru literatura populară pe tot parcursul activității sale scriitoricești, cum se vede din bogata sa colecție păstrată în manuscrise, din creația sa pe teme populare și din considerațiile teoretice privind acest domeniu al culturii noastre naționale. Poetul își petrece copilăria într-o zonă geografică a țării cu puternice tradiții folclorice, și la Cernăuți, ca elev, dacă nu și mai devreme, ia cunoștință de culegerile lui Vasile Alecsandri, din 1852 și 1853. Biblioteca gimnaziștilor români, pe care o frecventează poetul, deținea mai multe exemplare, donate de Aron Pumnul, Alecu Hurmuzachi și chiar de Vasile Alecsandri [1]. Biblioteca gimnaziștilor avea în fondurile ei tipăriturile lui I. Barac, V. Aaron, Anton Pann, precum și traduceri de „cărți populare" din literaturile străine [2]. Aron Pumnul își pregătea învățăceii, între care se număra și Eminescu, în cultul pentru Alecsandri și pentru creația populară. Acestui cult și acestei atmosfere îi aparțin și primele poezii ale lui Eminescu, cu care deschide, în „Familia", debutul său scriitoricesc în presa vremii.

Eminescu face parte din Societatea „Orientul", întemeiată la 1 aprilie 1869[3] și din Societatea „Românismul", întemeiată în 6 aprilie 1869 [4]. Amîndouă societățile aveau în programul lor întocmirea unor culegeri de literatură populară. Nu avem documente privind activitatea lui Eminescu în aceste două societăți. Din darea de seamă publicată în „Albina Pindului" în iunie 1869, reprodusă de G. Bogdan-Duică în studiul său, aflăm că poetul își asumă răspunderea, împreună cu Vasile Dumitrescu Păun, să culeagă folclor din Moldova. Nu avem nici un document că poetul ar fi întreprins cercetări pe teren în vara anului 1869. De altfel, din octombrie 1869 își începe studiile universitare la Viena.

Eminescu găsește și în capitala Imperiului austro-ungar o societate românească care acorda o atenție aparte creației populare. Vasile Bumbac ține la ședințele societății studențești „Societatea literară și științifică" disertația *Despre hore* încă în aprilie 1869 [5]. Climatului cultural din societatea studenților români din Viena îi aparține ***Făt-Frumos din lacrimă***,

---

[1] Aurel Vasiliu, *Bucovina în viața și opera lui Mihai Eminescu*, Cernăuți, Tipografia „Mitropolitul Silvestru", 1943, p. 135.

[2] *Ibidem*, p. 166—172.

[3] G. Bogdan-Duică, *Eminescu în Societatea „Orientul"*, în „Mihai Eminescu, II, 1931, nr. 7, p. 116—120; *Mihai Eminescu*. Studii și articole. Ediție îngrijită, prefață, note și bibliografie de Ecaterina Vaum, Iași, Editura Junimea, 1981, p. 211—216.

[4] Augustin Z. N. Pop, *Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, [București], Editura Academiei Republicii Populare Române, 1962, p. 419—428.

[5] I. Grămadă, *Societatea Academică Socială Literară „România Jună" din Viena (1871—1911)*. Monografie istorică, Arad, Tipografia „Concordia", 1912, p. 150.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 2, p. 105—109, București, 1989

publicat în „Convorbiri literare” în 1870. Basmul circula în Transilvania[6], și Eminescu ia cunoștință de el prin intermediul colegilor săi de studii.

Epoca studiilor universitare se înscrie și ca un moment decisiv în care Eminescu își fixează și teoretic poziția față de creația populară. Poetul ia cunoștință de „psihologia popoarelor” (Völkerpsychologie), noua disciplină științifică fondată de M. Lazarus și H. Steinthal, prin revista lor „Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft”, care începe să apară în 1860. Întemeietorii noii discipline științifice acordau primul loc în definirea „psihologiei popoarelor” tocmai creației populare, pe care o priveau ca pe cea mai autentică manifestare spirituală a unei comunități naționale [7]. Se explică de ce Eminescu se desparte de acei cărturari din vremea sa care considerau creația populară cu atît mai valoroasă cu cît cuprindea vestigii ce puteau servi pentru suplinirea absenței documentelor istorice. „E păcat cum că românii au apucat a vedea în basme numai basmul — scrie Eminescu în articolul *Strîngerea literaturii noastre populare*, păstrat în manuscrisul **2257** — în obicei numai obiceiul, în formă numai forma, în formulă numai formula. Formula nu e decît manifestațiunea palpabilă, simțită a unei *idei oarecari*. Ce face d.e. istoricul cu mitul? Îl lasă cum e or îl citează mecanic în compendiul său de istorie, pentru a face din el jucării mnemotecnice pentru copii? Nimica mai puțin decît asta. El caută spiritul, ideea acelor forme, cari ca atare sînt minciune, și arată cum că mitul nu e decît un simbol, o hieroglifă, care nu e de-agiuns că ai văzut-o, că-i ții minte forma și că poți s-o imiți în zugrăveală pe hîrtie, ci aceasta trebuie să fie citită și *înțeleasă*”[8]. De aici înainte Eminescu judecă creația populară în funcție de *înțeles*, prin care își demonstrează, în opinia sa, perenitatea în spațiu și timp.

Orientarea spre creația populară, propusă de M. Lazarus și H. Steinthal, ca factor determinant în definirea „psihologiei popoarelor”, este pusă în discuție și de Eminescu în *Notițe bibliografice*, publicate în „Timpul” în mai 1880. „În vremea noastră — scrie Eminescu — s-au făcut încercări de-a întemeia o nouă știință : psicologia etnică. [. . .] Neapărat că și zona-n care locuiește, și natura părinților din cari coboară, și încrucișările trebuie să se fi înmagazinat în spiritul poporului și în limba lui” [9]. Poetul reia discuția în articolul „*Columna lui Traian*”, publicat în „Timpul” în aprilie 1882, și atrage atenția că B. P. Hasdeu consacră în revista sa secțiuni speciale istoriei și „literaturei poporane”. „Cercetările istorice, filologice și de psicologie poporană — scrie Eminescu — n-ar prezenta un interes atît de viu dacă am avea o epocă de înaltă civilizație în urmă-ne, dacă ființa noastră națională s-ar fi păstrat în haina neîmbătrînirii, în scrierile unor cugetători anteriori [. . .]. Ceea ce se dezgroapă prin aceste documente istorice și linguistice nu sînt dar numai materialuri de interes arheologic, ci e România însăși, e geniul poporului românesc” [10].

---

[6] Teofil Teaha, *Graiul din Valea Crișului Negru*, [București], Editura Academiei Republicii Populare Române, 1961, p. 187—190.

[7] D. Vatamaniuc, *Eminescu*, București, Editura Minerva, 1988, p. 26—35.

[8] M. Eminescu, *Opere IX. Publicistica 1870—1877*. Ediție critică întemeiată de Perpessicius, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980, p. 453.

[9] M. Eminescu, *Opere XI. Publicistica*. Ediție critică întemeiată de Perpessicius, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1984, p. 157.

[10] M. Eminescu, *Opere XIII. Publicistica*. Ediție întemeiată de Perpessicius, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, p. 89.

M. Eminescu

Problema care i se punea lui Eminescu privea culegerea creației populare în manifestările ei autentice.

Poetul considera că folclorul devenea cu adevărat literatură numai prin înregistrarea sa. „Literatura populară — scrie Eminescu în articolul „*Globul*”, publicat în „Curierul de Iași”, în august 1877 — nici se poate numi altceva decît cugetarea și productele fantaziei poporului însăși, cari devin literatură în momentul în care se reproduc prin scriere” [11].

Cînd în ianuarie 1877 apărea la Piatra Neamț publicația „Colectorul literar pentru ambele sexe”, Eminescu găsea greșită orientarea spre traducerile din alte literaturi. „Foi literare în provincie — scrie Eminescu în „Curierul de Iași” — ar putea să facă un serviciu nemăsurat literaturei și lexiconului român. Limba de rînd a ziarelor politice amenință a îneca, ca buruiana rea, holda limbei vie a poporului. Afară de aceea, cu propășirea realismului modern, se șterg legende și povești, proverbe și locuțiuni, adevărate nestimate ale gîndirii poporului românesc. Dacă acele foi ne-ar da icoana locului prin culegerea *exactă* a formelor caracteristice ale gîndirii poporului, ele ar fi neprețuite. Dar traduceri din franțuzește sau din nemțește a unor producte nesănătoase ? Cui folosesc ?” [12] Acest îndemn nu este urmat de publicația din Piatra Neamț. De altfel, ea are o apariție de scurtă durată.

Există inițiative întreprinse pe cale oficială pentru culegerea sistematică a creației populare. Meritul îi revine lui T. Maiorescu, cînd stă în fruntea Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice. „Încă sub ministrul Maiorescu — ține să precizeze Eminescu în articolul „*Columna lui Traian*”, din aprilie 1882 — se împărțise, după cum știm, un asemenea chestionar privitor la datinile poporului, la naștere, la nunți, înmormîntări și la alte ocazii solemne” [13]. La acest chestionar lucrează, precizează poetul, Ion Creangă. Dintr-o telegramă trimisă de Maiorescu lui Eminescu, ca revizor școlar, în 8 octombrie 1875, aflăm că și Eminescu primise sarcina să întocmească un chestionar. Transcriem acest document.

„Nr. 9943
1875 oct. 8 *Thelegramă*
Eminescu revizor școlar — Iași

Cînd trimiteți chestionarul relativ la Poesiile și obiceiurile populare, cu care V-ați însărcinat ? Răspundeți astăzi.

Ministru” [14]

Nu cunoaștem răspunsul poetului la această telegramă.

Eminescu se implică, cum se desprinde din aceste documente, în acțiunile privind culegerea sistematică din creația populară. Dacă nu cunoaștem în ce măsură își aduce contribuția efectiv, nu este mai puțin adevărat că bogata sa colecție din creația populară, păstrată în manuscrise, nu este străină de aceste inițiative din epoca preuniversitară și din timpul revizoratului școlar. Poetul nu este însă numai un culegător din creația populară, ci și un colecționar al culegerilor din creația populară, făcute de alții. Probleme neelucidate prezintă culegerea din manuscrisul **2260**, pe care Perpessicius o intitulează *Caietul anonim*. ,,Figurează ca un submanuscris de sine stătător — scrie Perpessicius — în ms-ul miscellaneu **2260**, **315**—**327** (de fapt și fila 328, albă, ține tot de *Caietul anonim*), e confecționat din hîrtie subțire de mărimea 28 cm × 22 1/2 cm și scris cu o grafie aproape caligrafică''[15].

---

[11] M. Eminescu, *Opere IX. Publicistica*, p. 412.

[12] *Ibidem*, p. 453.

[13] M. Eminescu, *Opere XIII. Publicistica*, p. 89.

[14] Augustin Z. N. Pop, *Noi contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, [București], Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969, p. 284. Documentul se păstrează la Arhivele Statului din București, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, *Dosar 2958/1875*. Dosarul cuprinde numai acest document.

După ce face unele constatări cu privire la modul de transcriere a textelor și la particularitățile lingvistice, conchide că cel căruia îi aparține culegerea este un moldovean. ,,De aceea, o curiozitate legitimă — scrie Perpessicius — ar vrea să știe mai multe despre proveniența acestui ms, despre culegător, despre stagiul și peregrinările lui în cadrul celorlalte manuscrise ale poetului. Din nefericire, dincolo de ipoteze nu se poate merge''[16]. Perpessicius se referă, cînd vorbește de ipoteze, la sarcina ce și-o asumă Eminescu în cadrul Societății ,,Orientul'' de a culege folclor din Moldova. Există însă mărturii care ne îndrumă în altă parte. ,,Colecția de poezii populare care se publică în operele complete ale lui Eminescu — scrie Ana Conta Kernbach — e făcută în mare parte, dacă nu chiar în întregime, de către Conta și trimeasă aceluia din Gand în 1871 prin dr.Fătu''[17]. Sora lui Vasile Conta vine și cu alte precizări privind interesul viitorului filozof încă din anii școlarității pentru creația populară : ,,Tot de această pornire ține și iubirea lui pentru poezia populară, pe care o culege cu dragoste între 1865—1869 în Basarabia''. Vasile Conta (1846—1886), tatăl filozofului, născut în Ghindăoani, funcționează ca protopop al județului Cahul între 1865 și 1872, cînd se stabilește la Iași. Anastase Fătu (1816—1886), prieten al familiei Conta, practica medicina la Iași și se face cunoscut și prin lucrările publicate în specialitatea sa[18]. Vasile Conta, student la Gand, în Belgia, nu cunoștea adresa lui Eminescu și-i trimite manuscrisul *Caietului anonim* prin intermediul medicului ieșean. O primă constatare pe care o face privește condiția însăși a manuscrisului. Toate filele poartă îndoitura la mijloc, dovadă că au fost împăturite, să intre într-un plic de format mijlociu. Se confirmă și mărturia Anei Conta Kernbach că Eminescu intră în posesia manuscrisului în 1871. D. Murărașu arată că din cele 60 de poezii din acest manuscris Eminescu utilizează 37 ca izvor direct încă din epoca studiilor vieneze[19]. Manuscrisul poartă anulări de poezii și sublinieri de versuri operate cu creion roșu. D. Murărașu demonstrează că în culegere se întîlnesc poezii ale lui Anton Pann și

---

[15] M. Eminescu, *Opere VI. Literatura populară*. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963, p. 647.

[16] *Ibidem*, p. 648.

[17] *Biografia lui Vasile Conta*. Adăugiri și îndreptări, Iași, Tipografia ,,Dacia'', 1916, p. 20.

[18] B. Gomoiu, Gh. Gomoiu și Maria V. Gomoiu, *Repertor de medici, farmaciști, veterani (personal sanitar) din ținuturile românești*, vol. I (înainte de anul 1870). Brăila, Tipografia ,,Pressa'', 1938, p. 134—135.

[19] M. Eminescu, *Literatura populară*. Comentată de D. Murărașu, ediția a II-a, Craiova, Scrisul Românesc, [1938], p. 47—48, 615—618. [Ediție nouă], București, Editura Minerva, 1977, p. XXV—XXVIII, p. 326—327.

Costachi Conachi, care circulau în forme corupte prin lăutari. Atît Murărașu cît și Perpessicius sînt de acord că autorul culegerii este un moldovean, fără să meargă mai departe. În aceste poezii se vorbește însă de „Ilie din Chilia", de dorul pentru „Bugeag". Nu sînt dovezi că Vasile Conta face direct această culegere. Mai curînd ea aparține unei persoane neidentificate, care transmite manuscrisul tatălui lui Vasile Conta, protopopul de Cahul, iar viitorul filozof îl găsește în familie. Important este însă faptul că Eminescu elogiază, ori de cîte ori are prilejul, interesul lui Vasile Conta pentru creația populară. Cînd îi prezintă conferința despre fetișism ținută în cadrul prelegerilor Junimii ieșene, Eminescu insistă în darea sa de seamă din „Curierul de Iași" asupra faptului că filozoful avea „o cunoștință amănunțită asupra mitologiei populare române"[20]. Poetul ține să arate și în necrologul ce i-l consacră lui Vasile Conta, în „Timpul" din 25 aprilie 1882, că filozoful descindea dintr-o zonă geografică cu puternice tradiții folclorice. „Era originar — scrie Eminescu — din ținutul Neamțului, din acea rasă arhiromână de munteni care vorbește și cugetă încă și astăzi precum se scria în secolul al șaptesprezecelea"[21]. Manuscrisul trimis de Conta constituia pentru Eminescu mărturia cea mai importantă pentru această caracterizare care, altfel, putea lipsi într-un necrolog.

Eminescu se preocupă de creația populară pe întreg parcursul activității sale scriitoricești. Nu este însă interesat să o valorifice publicistic într-un *corpus*, ci o subsumează propriei sale creații. Poetul este deopotrivă culegător și colecționar de colecții făcute de alții. Vine și cu o pregătire intelectuală pe care nu o aveau contemporanii săi.

EMINESCU ET LE FOLKLORE

(Résumé)

L'étude propose une opinion concernant le soi-disant « cahier anonyme » inclus dans la collection de folklore de M. Eminescu.

A l'avis de l'auteur de l'étude, ce cahier a été envoyé à Eminescu en 1871 de la part du philosophe Vasile Conta, étudiant à Gand, par l'entremise du médecin Anastase Fătu (de Jassy). Mais qui est l'auteur du « cahier anonyme ? » Il appartiendrait — opine D. Vatamaniuc — à une personne inconnue, qui aurait transmis le manuscrit au père de Vasile Conta, l'archiprêtre de Cahulet, et le jeune philosophe l'aurait trouvé parmi les papiers de la famille.

---

[20] M. Eminescu, *Opere IX. Publicistica*, p. 328.

[21] M. Eminescu, *Opere XIII. Publicistica*, p. 108.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **UN EDITOR.** Distinsul nostru coleg Iordan Datcu este cunoscut tuturor prin preocupările sale susţinute în domeniul istoriei folcloristicii româneşti, cele două volume din *Dicţionarul folcloriştilor* — instrument de lucru şi operă de interpretare valorică deosebit de utilă —justificînd cu prisosinţă aprecierile unanime de care se bucură.

Se adaugă la acestea numeroasele şi importantele lucrări pe care le-a scos la lumină ca îngrijitor de ediţie sau ca editor. Lista acestora este prea lungă pentru a o putea reproduce integral în spaţiul restrîns rezervat acestei rubrici. Este suficient totuşi, pentru a ne susţine afirmaţia, să amintim ediţiile atît de importante şi preţuite ale lui Artur Gorovei şi Petru Caraman.

Ceea ce se cunoaşte mai puţin, ceea ce trebuie adăugat în mod special, ca un merit incontestabil al editorului Iordan Datcu, mai ales în contextul în care ne aflăm, este atenţia şi preocuparea sa constantă pentru punerea în valoare a operei eminesciene, pentru tipărirea în condiţii corespunzătoare a unor lucrări consacrate marelui nostru poet naţional.

Iată deci lista cărţilor apărute în ultimii ani la Editura Minerva sub supravegherea redacţională a lui Iordan Datcu:

— D. Caracostea, *Studii eminesciene,* ediţie îngrijită şi note de Ion Dumitrescu, prefaţă de George Munteanu, 1975, XX + 472 p.
— Şerban Cioculescu, *Eminesciana,* 1985, 428 p.
— Alexandru Melian, *Eminescu — univers deschis,* 1987, 236 p.
— D. Vatamaniuc, **Eminescu.** *Manuscrisele. Jurnal al formării intelectuale şi al lărgirii orizontului ştiinţific. Laborator de creaţie. Instrument de lucru,* 1988, 374 p.
— C. Jornescu, C. Petrescu, *Idei etice în opera lui Eminescu,* 1989, 200 p. *(Al. Dobre)*

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **POEZIA DE INSPIRAŢIE FOLCLORICĂ A LUI EMINESCU.** Într-o antologie cu titlul de mai sus, de mare utilitate, însoţită de tabel cronologic, prefaţă şi comentarii, Ştefan Badea a tipărit, la Editura Albatros, în anul 1982, în populara colecţie „Lyceum", adresată, cum repede se-nţelege, elevilor, într-o primă secţiune, celebrele *Călin Nebunul, Fata-n grădina de aur* şi *Miron şi frumoasa fără corp,* adică „principalele poeme eminesciene de inspiraţie folclorică", iar în a doua secţiune a reţinut: *Călin (file din poveste), Revedere, Ce te legeni. . .,La mijloc de codru,* „poezii originale, a căror legătură cu folclorul este vizibilă «cu ochiul liber»".

Prin studiul introductiv şi prin bogatele note de subsol, cartea se dovedeşte un veritabil îndrumar pentru tînărul studios dornic a pătrunde această latură majoră a creaţiei eminesciene. Capitolul de „referinţe critice" reţine unele din cele mai importante opinii emise asupra relaţiei lui Eminescu cu creaţia populară, semnate de Mihail Dragomirescu, G. Călinescu, D. Caracostea, Perpessicius, L. Gáldi, Mihai Pop, Eugen Todoran, G. I. Tohăneanu, D. Murăraşu. *(I.D.)*

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **PREZENŢE ROMÂNEŞTI.** Cunoscutul romanist austriac Felix Karlinger, profesor la Universitatea din Salzburg, publică în *Oesterreichisches Zeitschrift für Volkskunde,* Heft 91 (1988), o recenzie a volumului *Introducere în opera lui Petre Ispirescu,* de Mircea Anghelescu, apărută la Bucureşti în 1987, la Editura Minerva. „Pornind de la contextul cercetării basmelor pe plan european — scrie folcloristul austriac în încheierea recenziei sale — s-ar putea spune că Ispirescu este o apariţie singulară, ale cărei trăsături tipice se evidenţiază citind micul volum al lui Anghelescu. Totodată, volumul trezeşte dorinţa de a putea citi şi textele sale încă nepublicate . . . Anghelescu are meritul nu numai de a fi atras atenţia asupra unei personalităţi aflate pînă acum prea mult în umbră, dar şi de a incita la abordarea altor probleme ale cercetării". *(Al.Dobre)*

EDIȚIILE COLECȚIEI DE LITERATURĂ POPULARĂ A LUI M. EMINESCU

IORDAN DATCU

Ceea ce se constată îndată privind edițiile[1] colecției de folclor a lui M. Eminescu, este faptul că toate au fost realizate de critici și istorici literari: Ilarie Chendi, D. Murărașu, Perpessicius, Ion Dodu Bălan, doi dintre ei fiind reputați eminescologi și editori nu doar ai colecției de folclor: D. Murărașu și Perpessicius. De aici și o particularitate esențială a acestor ediții care, dincolo de deosebirile de concepție privind structurarea lor, clasificarea textelor etc., sînt întocmite de pe pozițiile exegetului operei eminesciene, interesat în primul rînd nu de problematica în sine a colecției de folclor (deși examinarea acesteia ocupă un spațiu considerabil și este angajată cu o bună cunoaștere a culturii populare românești), ci de modul cum s-a răsfrînt etosul popular în opera originală a poetului și publicistului, de influența populară în opera eminesciană. Este, astfel, semnificativă observația lui Ion Breazu privind centrul de greutate al edi-

---

[1] Edițiile colecției eminesciene (nu luăm în calcul cărțile care antologic au reprodus texte populare din culegerea poetului) sînt următoarele:

M. Eminescu, *Opere complete. 1. Literatura populară. Scrieri inedite* [Prefață de Ilarie Chendi], București, Editura Institutului de Arte Grafice „Minerva'', 1902, XXI + 217 p.

M. Eminescu, *Literatura populară*, comentată de D. Murărașu, doctor în litere, Craiova, Scrisul Românesc, 1936, 651 p. + 5 pl. (Clasicii români comentați).

M. Eminescu, *Literatura populară*, comentată de D. Murărașu, doctor în litere, Craiova, Scrisul Românesc, ed. a II-a, [1938], 638 p. + 5 pl. (Clasicii români comentați). Ediție identică cu prima.

M. Eminescu, *Literatura populară*. Introducere. Poeme originale de inspirație folclorică. Lirică populară. Balade. Dramatice. Basme în proză. Irmoase. Paremiologie. Note și Variante. Anexe. Exerciții & Moloz. Caietul anonim. Bibliografie. Indice. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963, 755 p. cu facs. (*Opere*, VI).

M. Eminescu, *Literatura populară*. Culegere și prelucrări, ediție îngrijită și prefațată de Ion Dodu Bălan, București, Editura Tineretului, colecția „Miorița'', nr. 1, 1956, 280 p.

M. Eminescu, *Opere alese*, III, ediție îngrijită și prefațată de Perpessicius, *Literatura populară*, București, Editura pentru Literatură, 1965, 597 p. + 13 pl. (Scriitori români). La p. 493 îngrijitorul face următoarea precizare menită să individualizeze noua ediție: „Ediția de față fiind desigur științifică, însă nu critică, avînd așadar o sferă mai puțin extinsă și urmărind mai curînd să favorizeze interesul pentru problemele speciale ale folclorului, sugerîndu-le, decît (pentru a spune astfel) să le epuizeze, o selecție a materialului — fie în ceea ce privește textele, fie asupra aparatului critic — se impunea cu necesitate''.

M. Eminescu, *Literatura populară*, ediție critică îngrijită de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1977, LXVI + 342 p.

M. Eminescu, *Literatura populară*, ediție îngrijită de D. Murărașu, București, Editura Minerva, colecția „Biblioteca pentru toți'', nr. 1000—1001, 1979, I, 334 p., II, 264 p.

M. Eminescu, *Literatura populară*, ediție de D. Murărașu, prefață și tabel cronologic de Ion Rotaru, București, Editura Minerva, colecția „Meșterul Manole'', 1985, 312 p.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 2, p. 111—120, București, 1989

ției din 1936 a lui D. Murărașu : ,,Această așezare a lui Eminescu în cadrul preocupărilor folclorice ale vremii lui, înfățișată documentat în studiul introductiv, este o contribuție importantă la istoria folcloristicii noastre. Murărașu a urmărit însă prin ediția d-sale nu atît această contribuție, cît locul pe care îl ocupă interesul pentru folclor în vasta operă eminesciană, « viața intimă — cum spune d-sa (p. 8) — a spiritului lui Eminescu în munca de culegere și comuniunea lui cu manuscrisele pe care le revede de atîtea ori, pentru a le da prefaceri și completări, stăpînit de năluca frumuseții »" [2]. Nu este, de asemenea, întîmplător faptul că ediția lui Perpessicius se deschide nu cu colecția propriu-zisă, ci cu poemele originale de inspirație folclorică. Însă aceste ediții se adresează deopotrivă criticului literar, istoricului literar și folcloristului, ele avînd meritul, pe lîngă acela subliniat mai sus, că l-au revelat pe folcloristul Eminescu. Iată de ce aceste ediții sînt instrumente de lucru și ale folcloristului.

Spre sfîrșitul secolului trecut, cîteva publicații au scos la lumină o serie de texte poetice populare din colecția lui Eminescu : ,,Fîntîna Blanduziei", 1889 (9 texte), ,,România literară", 1889 (1 text), ,,Convorbiri literare", 1892 (10 texte), ,,Generația viitoare", 1893 (1 text), ,,Viitorul" (Iași). Colecția poetului se va înfățișa în multe dimensiuni ale ei prin ediția lui Ilarie Chendi din anul 1902, apărută la cîteva luni — mai precis la sfîrșitul lunii aprilie — după ce T. Maiorescu a depus la Academia Română lada cu manuscrise a poetului. Ajutor de bibliotecar la Biblioteca Academiei Române, Ilarie Chendi a procedat, cu o operativitate lăudabilă, la întocmirea ediției. Ediția a fost așteptată cu interes, cum atestă o serie de note care-i anunță curînda apariție, note inserate de publicații ca ,,Tribuna" [3], ,,Deșteptarea" (Cernăuți) [4], ,,Gazeta Transilvaniei" [5], ,,Telegraful român" [6] și ,,Revista ilustrată" [7]. La apariție, cartea face obiectul unor dări de seamă din ,,Familia" [8] și ,,Luceafărul" [9] (Sibiu), însă, cu excepția celor trei articole apărute în ,,Voința națională" (nr. 5254, 5260, 5267), credem că nu se poate vorbi de o recepție critică pe măsura importanței evenimentului. ,,Evenimentele literare (editoriale) — scria publicația amintită — sînt nebăgate în seamă la noi. Dacă sînt băgate în seamă, sînt fie persiflate, iar autorii « contestați ». Cînd este greu să fie « contestați », sînt omorîți cu tăcerea". Ediția lui Chendi a fost ,,singura carte

---

[2] Ion Breazu, *M. Eminescu, ,,Literatura populară", ediție îngrijită de D. Murărașu*, în ,,Dacoromania", VIII (1934—1935), 1936, p. 247—249.

[3] *Scrierile inedite ale lui Eminescu*, an. XIX (1902), nr. 52, mart. 19/apr. 1, p. 207 (Cronica zilei).

[4] *Scrierile inedite ale lui M. Eminescu*, an. X (1902), nr. 24, mart. 24/apr. 6, p. 2 (Informațiuni).

[5] *Scrierile inedite ale lui M. Eminescu*, an. LXV (1902), nr. 70, mart. 28/apr. 10, p. 3 (Știrile zilei).

[6] *Operele complete ale lui Eminescu*, an. L (1902), nr. 36, mart. 30/apr. 12, p. 145 (Noutăți).

[7] *Opere complete de Mihai Eminescu*, an. V (1902), apr. 1, p. 83 (Cronica).

[8] *Toate scrierile lui Eminescu*, an. XXXVIII (1902), nr. 16, apr. 21/mai 4, p. 189 (Literatură) ; *Operele complete ale lui M. Eminescu*, nr. 28, iul. 14/27, p. 333 (Literatură).

[9] M. Eminescu : ,,*Opere complete*", *I, Literatura populară. Scrieri inedite*, an. I (1902), nr. 3, aug. 1, p. 46 (Bibliografie).

(afară de manualele școlare)'' care ,,a avut succes de librărie''[10]. Să mai precizăm că, imediat după apariția ediției lui Chendi, ziarul arădean ,,Tribuna poporului'' începe publicarea masivă a textelor populare culese de Eminescu : în 1902 apar 75 de texte, în 1903 peste 90, în 1904 peste 60. Să amintim, totodată, că și alte publicații au antologat numeroase piese din colecția eminesciană.

Literatura populară, ediția lui Ilarie Chendi, este orînduită astfel : I. *Lirice* (1—153), II. *Voinicești. Balade* (154—222), III. *Chiuituri. Satirice* (223—277), IV. *Motive din popor*, V. *Povești.* Importanța acestei ediții, ca și limitele ei au fost semnalate mult timp după ce cartea a ieșit de sub tipar, primul comentariu fiind semnat de M. Răducanu [Radu Manoliu][11]. Cînd apare prima ediție îngrijită de D. Murărașu : M. Eminescu, *Literatura populară*, unii recenzenți o compară cu aceea a lui Ilarie Chendi. Dan Simonescu a făcut următoarea observație privind ediția din 1902 : ,,Acesta însă [volumul — n.ns.] nici nu se mai găsește pentru o mai largă răspîndire a lui în masele cititorilor, dar cuprinde și texte greșit transcrise și foarte puține''[12]. Pompiliu Constantinescu, la rubrica ,,Fapte și idei'' din ,,Vremea'', socotește și el ediția Chendi ca ,,destul de incompletă și cu numeroase erori de transcriere, astăzi aproape intruvabilă''[13]. Ediția D. Murărașu, susține cronicarul literar amintit, ,,nu mai are nimic din diletantismul unui Chendi''. Afirmația lui P. Constantinescu cu privire la pregătirea folcloristică a lui Chendi trebuie întrucîtva amendată, criticul literar transilvănean nefiind, pentru cine-i cunoaște activitatea pe terenul folcloristicii, chiar un diletant, activitate care nu se reduce la editarea — cu meritele și lipsurile ei — a culegerii lui Eminescu. Ediția sa și studiul cu care a precedat-o se vor bucura — cum vom vedea — de o mai dreaptă prețuire tocmai din partea acelora care știau foarte bine ce greutăți comportă editarea colecției de folclor a lui Eminescu, adică din partea lui D. Murărașu și Perpessicius, care vor beneficia de anumite cîștiguri ale ediției Chendi. Ovidiu Papadima, în recenzia din ,,Gîndirea'', remarcă saltul științific făcut de ediția lui D. Murărașu : ,,a editat *Literatura populară* cu o îndreptare a multelor și uneori marilor greșeli și lipsuri ale ediției Chendi''[14]. Recunoscînd contribuția ediției lui D. Murărașu, Ion Breazu opinează, în spiritul dreptății, că noutatea adusă de ediția lui Chendi este indubitabilă : ,,Ilarie Chendi are meritul de a fi cel dintîi care a arătat, prin ediția lui de *Literatură populară* din 1902, perspectiva neobișnuit de bogată pe care o deschide în înțelegerea și aprecierea lui Eminescu editarea ineditelor lui folclorice. Ediția lui Chendi este însă, după cum o dovedește Murărașu, nu numai plină de greșeli (transcrieri greșite, truncheri etc.), ci și incompletă"[15]. Ei înșiși editori ai colecției eminnesciene, aducînd deci față de ceilalți comentatori citați de noi o viziune din interior asupra ei, o cunoaștere de la sursă în toate secțiunile ei, D. Murărașu și Perpessicius, amîndoi preocupați s-o pună în valoare cît mai bine, fiecare în ediția sa și fiecare — cum vom vedea — după o concepție personală, au formulat cu privire la ediția Chendi judecăți critice pertinente. „Chendi prin lucrarea-i — scrie D. Murărașu — a scos în evidență munca de culegere și de prelucrare a lui Eminescu în legătură cu fondul popular național și pentru întîia dată s-a putut întrevedea locul literaturii populare în preocupările lui Eminescu încă din epoca adolescenței"[16]. Dar, continuă D. Murărașu, ediția Chendi își are lipsurile sale decurgînd din opțiunea lui nu pentru o ediție critică, ci pentru o „lucrare de popularizare". Alte două calități, nu prea subliniate de recenzenții anteriori, privesc studiul introductiv și bibliografia variantelor din ediția Chendi. „Deși studiul introductiv al lui Chendi cuprinde — scrie D. Murărașu — informație literară nouă și atinge probleme de mare însemnătate, nu s-a bucurat din partea cercetătorilor literari ai epocii de atenția pe care o merita. Menționăm de asemenea și numeroasele variante din alte culegeri de folclor, cu care este adnotată ediția, metodă nouă pe atunci la noi, și ne-am folosit de ele, aducîndu-le completări"[17]. Într-adevăr, ediția din anul 1902 a consemnat variante la texte din colecția eminesciană în culegeri realizate de V. Alecsandri, în antologia I. U. Jarník — A. Bîrseanu, în alte culegeri semnate de G. Dem. Teodorescu, Elena Sevastos, M. Canianu, Enea Hodoș, I. G. Bibicescu, C. Rădulescu-Codin, Gr. G. Tocilescu. După opinia lui Perpessicius, pe care noi o socotim cea mai dreaptă și mai ferm exprimată, ediția lui Chendi are meritele „celei dintîi ediții de literatură populară, extrasă din manuscrisele poetului, piatră de temelie, chiar dacă modestă și improvizată, solidă totuși, pentru tot ceea ce s-a edificat după aceea"[18].

---

[10] Ion Gorun [Alexandru Hodoș], *Indiferență inexpugnabilă. ,,Contestare'' sau... tăcere! — Singura carte care ,,s-a vîndut bine''. O experiență de urmărit. Operele complete ale lui M. Eminescu. ,,Pesimistul'' sub o nouă lumină*, an. XIX(1902), nr. 5254, sept. 24/oct. 7, p. 2—3 (Săptămîna literară).

[11] *Observații critice asupra volumului ,,Literatura populară''*, în ,,Vocea Tutovei'', an. XII (1906), 24 sept.—29 oct.

[12] *M. Eminescu folclorist. ,,Clasicii români comentați'' și Eminescu. Scopul colecției. Colecția de poezii populare a lui M. Eminescu*, în ,,Curentul'', an. IX (1936), nr. 2929, 29 martie, p. 1—2.

[13] An. IX (1936), nr. 445, 12 iulie, p. 10.

[14] *M. Eminescu, ,,Literatura populară'', ediție comentată de D. Murărașu*, an. XV (1936), nr. 7, sept., p. 373.

Cea dintîi ediție științifică a colecției eminesciene este — cum s-a desprins deja — aceea a lui D. Murărașu. Critica literară, de data aceasta mai promptă și mai stăruitoare, cu observații mai de fond, întîmpină ediția cu un real interes. Dan Simonescu subliniază importanța amplului studiu introductiv semnat de editor, în care acesta cercetează consolidarea interesului lui Eminescu pentru creația populară, de la predispozițiile înnăscute pînă la etapele de maturitate ale creatorului. Studiul introductiv nu este destinat doar folcloristului, ci și, deopotrivă, exegetului operei eminesciene, noul editor urmărind „rezonanța fondului popular în opera și activitatea poetului". Recenzentul relevă de asemenea importanța bibliografiei „complete" a celor care au scris despre preocupările folcloristice ale marelui poet. Importanța științifică a ediției lui D. Murărașu constă — spune Dan Simonescu — în transcrierea *exactă* a textelor, în alcătuirea unui bogat aparat critic (variantele din alte manuscrise ori colecții de folclor, indicarea studiilor despre unele motive poetice). Ediția lui D. Murărașu — conchide Dan Simonescu — ,,este prima încercare de a integra pe Eminescu în mișcarea folclorică românească, arătîndu-se cu competență corespondențele producțiunilor culese de Eminescu, cu aceleași motive culese de alții, încît ediția devine folositoare nu numai pentru cunoașterea lui Eminescu, dar și a întregului folclor românesc". ,,Realizările lui M. Eminescu în domeniul folclorului național, urmărite consecvent de D. Murărașu și puse într-o lumină atît de evidentă, vor face ca de acum înainte să se vorbească și de o «colecție de poezii populare a lui M. Eminescu», așa cum a intrat în spiritul nostru colecția lui V. Alecsandri". Cercetările lui D. Murărașu, ca și unele semnate de alți eminescologi, spune Dan Simonescu, ,,fac să vedem în poetul nostru pe cel mai cult român al timpului său"[19]. Mai tîrziu, C. Noica va vorbi despre Eminescu ca despre ,,omul deplin al culturii românești". Pornind de la convingerea că meritele de eminescolog ale lui D. Murărașu sînt cunoscute, Radu Manoliu, în recenzia sa din ,,Preocupări literare", semnalează ,,în primul rînd" lipsurile ediției : absența din ea a unor texte ce le publicase în ediția sa Chendi, a altora apărute în ,,Fîntîna Blanduziei"; clasificarea neunitară a textelor, ,,cînd pe genuri, cînd pe specii"; unele transcrieri ,,infidele"; ,,caietul anonim" ar fi trebuit imprimat cu alt corp de literă; unele neajunsuri ale glosarului; absența unui indice de localități și, în fine, că ,,notele evită peste tot citarea contribuției lui Chendi la stabilirea variantelor în diferite colecții de poezii populare, socotind suficientă declarația din studiul introductiv cu privire la folosirea acestei contribuții"; notele bibliografice ar fi trebuit să se rezume la ,,variantele anterioare și sincronice ale textelor culese și prelucrate de Eminescu, pentru a se putea stabili o eventuală filiație de texte populare"[20]. Pompiliu Constantinescu crede că ediția lui D. Murărașu ,,epuizează acest lot din activitatea" poetului, că ,,serviciile pe care le va face cercetătorilor, prezentînd un Eminescu folclorist, redat circulației atît de complet, sunt fără-ndoială mari"[21]. Ovidiu Papadima opinează că noua ediție o îndreaptă și o completează pe aceea a lui Chendi ,,printr-o impresionantă muncă științifică, prin indicarea tuturor variantelor eminesciene ca și a tuturor variantelor populare, la materialul adunat de Eminescu. Un vast repertoriu de motive, deci". Noutate aduce și gruparea textelor, cu respectarea ordinii lor din manuscrisele eminesciene. Studiul introductiv este ,,documentat și meticulos". Ediția, în ansamblu ei, reliefează ,,munca lucidă, izvoarele adînci ale operei eminesciene"[22], pilduitoare pentru urmași. Pentru Alexandru Bistrițeanu studiul lui D. Murărașu ,,dezvăluie și clarifică o problemă prea puțin discutată pînă acum", anume aceea a contribuției ,,sufletului colectiv" la edificarea operei eminesciene[23]. Ion Breazu opinează că studiul introductiv și meticuloasa ediție permit cercetătorului să intre în ,,miraculosul laborator literar al genialului poet", ediția fiind ,,cu atît mai binevenită, cu cît în comentariile de pînă acum s-a insistat mai mult asupra legăturilor poetului cu literatura universală decît cu fondul popular românesc"[24].

---

[15] *Loc. cit.*

[16] *Eminescu și literatura populară*, în M. Eminescu, *Literatura populară*, ediție critică îngrijită de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1977, p. VI.

[17] *Ibidem.*

[18] Ediția Perpessicius, p. 9

---

[19] *Loc. cit.*

[20] *M. Eminescu, ,,Literatura populară"*. Ediție comentată de D. Murărașu, an. I, nr. 5, 1 mai 1936.

[21] *Loc. cit.*

[22] *Loc. cit.*

[23] *Eminescu și literatura populară*, în ,,Luceafărul", Timișoara, an. II (1936), nr. 10, octombrie, p. 457—458.

Perpessicius, care a fost, fără doar și poate — ca să-i preluăm o expresie favorită — cel mai bun cunoscător al manuscriselor eminesciene și cel mai autorizat editor al lor, nobilă misiune culturală căreia i-a închinat cea mai mare parte din viața sa, deci cel care a contribuit enorm la realizarea acelui visat și, iată acum, înfăptuit, *corpus eminescianum*, cel care a realizat cele șase tomuri ale ediției critice a operei eminesciene, care-i dau dreptul la recunoștința trainică a posterității, a scris și cele mai vibrante pagini despre marile bucurii intelectuale ce i le-a adus „îndelunga conviețuire" cu cele 40 de caiete eminesciene, însumînd 15000 pagini, cu manuscrisele „cele mai variate și cele mai pasionante" din cîte se cunosc la noi. Ne referim la splendida pagină care este o scurtă postfață, intitulată *Farmecul manuscriselor*, mărturie de credință și îndemn către viitorul cercetător al operei eminesciene : „Un drum prin Daedalul manuscriselor eminesciene e o călătorie din cele mai aventuroase. Însă la capătul ei te așteaptă, ca-n cel mai somptuos basm oriental, comorile norocosului Aladin. Nu-ți trebuie vreo lampă fermecată. Din fiecare pagină o flacără jucăușe îți arată drumul și tezaurul. Aibi numai încredere. Apropie-te cu smerenie și sufletul poetului, prezent în fiece silabă și-n fiecare stih oricît de tainic, îți va vorbi și va pune capăt îndoielilor tale. Nimic din ce-a căzut pe paginile acestea sacre n-a fost zvîrlit la întîmplare. Aici și piatra e fertilă. Orice sămînță germinează. Apleacă-te și-i vei culege rodul"[25].

După ce a realizat cele cinci volume ale monumentalei ediții (I, 1939, II, 1943, III, 1944, IV, 1952 și V, 1958), primele trei închinate poeziilor tipărite în timpul vieții, iar celelalte două următoare rezervate poeziilor postume, Perpessicius a editat al șaselea tom, *Literatura populară*. Cu rigoarea omului de știință, dar și cu vibrația poetului distins care a fost, Perpessicius conturează, în densul studiu introductiv, complexitatea relației poetului cu etosul popular, preocuparea permanentă a lui de a aprofunda spiritualitatea poporului român, interes manifestat, spune Perpessicius, „în triplul plan : al culegerii de texte populare, al inspirației folclorice, derivată în opere originale și al problemelor folclorului, așa cum se reflectă ele în manuscrisele poetului" [26]. Se fac nete delimitări între ceea ce datorează poetul școlii folclorice a lui V. Alecsandri, se relevă contribuția poetului la cercetarea științifică a folclorului, anticipările lui Eminescu, contribuția sa la viitoarea etnopsihologie, ideile din gîndirea sa, care concordă cu acelea ale școlii folclorice a lui B. P. Hasdeu, „ale cărui contribuțiuni le urmărește cu largă simpatie și le comentează cu adîncă pătrundere" [27].

D. Murărașu, în ediția lui, a adoptat criteriul păstrării unității culegerilor, „așa cum o atestă manuscrisele lui Eminescu", fiindcă — argumentează editorul — manuscrisele „mi-au întărit convingerea că avem a face cu *suite* de poezie populară, pe care trebuie să le primim așa cum le aflăm în caietele amintite mai sus, acestea evidenţiind un culegător care a cunoscut jocul popular şi cîntecul lăutarilor, care-l însoţesc, şi a păstrat culegerile aşa cum sînt în realitate grupate în desfăşurarea de dans şi muzică a unei manifestări populare"[28]. Vom vedea că unele abateri de la litera manuscriselor au avut totuşi loc. Perpessicius va propune o altă clasificare, menită credem să pună în lumină diversitatea colecţiei, mulţimea faţetelor ei. Dar iată organizarea colecţiei sale : *Poeme originale de inspiraţie folclorică*; *Lirica populară* (doine de dragoste; umbrele dragostei; dragoste poznaşă —cochetărie; doine de dor; doine de înstrăinare; familiare—căsătorie; irmoase; blesteme; bocete; cătănie—armată; haiduceşti—de voinicie; sociale; ciobănie—codru; simboluri magice; bachice; strigături; jocuri de copii—mnemotehnice); *Pseudo-balade ; Balade (Basmul lui Arghir, Viţă Cătănuţă, Doncilă, Serdaru) ; Dramatice* (Uratu, Pluguşorul — fragment, Colind, Oraţie de nuntă, Predicaţia ţiganilor); *Basme în proză (Făt-Frumos din lacrimă, Călin Nebunul, Frumoasa lumii, Borta vîntului, Finul lui Dumnezeu, Vasilie —finul lui Dumnezeu) ; Proverbe, asemănări, cimilituri ; Proverbe româneşti, seria I ; Proverbe, asemănări, locuţiuni diverse, zicale, cimilituri ; Irmoase—cîntece de lume ; Exerciţii & moloz ; Caietul anonim.* Urmează un mare capitol, de note şi comentarii (p. 473—681), articole despre creaţia populară semnate de Iosif Vulcan, Miron Pompiliu, o scrisoare a lui I. Slavici către redacţia „Convorbirilor literare", prefaţa lui Eminescu la E. Baican şi un editorial al său din „Timpul", în fine o schiţă bibliografică şi indici.

---

[24] *Loc. cit.*

[25] *Mențiuni de istoriografie literară și folclor (1948—1956)*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 556.

[26] Ediția Perpessicius, p. 14.

[27] *Ibidem*, p. 20.

Clasificarea liricii erotice este preluată de Perpessicius după aceea propusă de I.U. Jarník şi A. Bîrseanu în *Doine şi strigături din Ardeal* (1885), în care cei doi au editat antologic colecţia lui I. Micu Moldovanu. Dacă găsea că ordonarea liricii erotice propusă de cei doi era „cea mai satisfăcătoare, în aceeaşi măsură detaliată şi judicioasă"[29], editorul colecţiei eminesciene era însă conştient că operaţiunea de clasificare „e una dintre cele mai dificile şi mai expuse criticii", şi o socotea pe aceea propusă de el „provizorie, fiind întîia încercare, defel facilă, în această direcţie"[30]. Şi nu s-a înşelat. Obiecţii întemeiate au fost formulate cu privire la includerea între poemele de inspiraţie folclorică a unor creaţii originale patente, ca *Făt-Frumos din lacrimă.* Nu prea fericită ne apare acum nici secţiunea „pseudo-balade". Trebuie spus, de asemenea, că balada *Serdaru*, trecută, şi de D. Murăraşu şi de Perpessicius, între creaţiile epice populare, nu mai cunoaşte o altă variantă populară, este deci un unicat, şi nici n-a fost inclusă în catalogul cîntecelor noastre bătrîneşti. Trebuie să-i recunoaştem lui Perpessicius multe lecţiuni corecte şi preluarea textelor în integritatea lor. Între laturile criticabile ale ediţiei D. Murăraşu, trebuie amintit şi faptul, semnalat de Perpessicius, că „a practicat, foarte adesea, segmentarea unor texte de extensie, a căror unitate este nu numai evidentă, dar şi proclamată de Eminescu. „E cazul, pentru a ne limita la un singur exemplu — continuă mai apoi Perpessicius — piesei 109, *Crezi tu, mîndro, crezi, o ba,* text de o splendidă unitate, pe care ediţia Murăraşu o destramă în şase fragmente"[31]. Segmentarea amintită face ca numărul de texte din ediția D. Murărașu să nu corespundă aceluia din ediția Perpessicius. Cît privește însă aparatul critic al ediției D. Murărașu (facem precizarea că Perpessicius s-a referit la ediția de la Scrisul Românesc), autorul ediției academice remarcă elogios „acea bogăție de variante-referințe, cărora editorul D. Murărașu, mai mult ca oricare altul dinaintea sa (Chendi, Radu Manoliu etc.), le-a dat o atenție specială, ce face din ediția sa un foarte bogat și foarte util izvor de informație. Desigur, operația aceasta e departe a fi fost epuizată" [32].

---

[28] Ediţia D. Murăraşu, p. LVI.
[29] Ediţia Perpessicius, p. 552.
[30] *Ibidem.*
[31] *Ibidem*, p. 551.

Un cîștig al ediției Perpessicius este atenția deosebită acordată restituirii pe calea tiparului a irmoaselor din caietele lui Eminescu. Interesul ce li l-a acordat poetul „arată limpede — scrie Perpessicius — că manifestările poetice ale poporului constituiau pentru el o unitate, că toate erau deopotrivă documente psihologice, din rîndul cărora nu lipsesc nici chiar piesele de infern, acele cîntece fără perdea sau « spre rușinea lăutarilor », din care manuscrisele păstrează un bun număr și care se cuvin înțelese și altminteri decît numai ca bizarerii ale acelui *homo dupplex*, despre care vorbesc, între alții, și biografii lui Baudelaire. . ." [33].

Prezentarea integrală a textelor, clasificarea „originală și nuanțată", „soluționarea convingătoare a unor obscurități grafice, care la D. Murărașu duceau la lecțiuni evident greșite", „scrupulosul" capitol de note și comentarii îl îndreptățesc pe George Munteanu să vadă în ediția Perpessicius „cea mai completă imagine asupra *Literaturii populare* eminesciene din cîte ne-au oferit edițiile de pînă acum. Cea mai completă și, în același timp, — raportată la tentativele care s-au succedat de 60 de ani încoace, — cea mai rațional gîndită și explicată, prin mijloacele aparatului critic, astfel ca volumul să fie de un folos multilateral cercetătorilor și publicului larg" [34]. Nu lipsesc unele întîmpinări critice privind clasificarea, dar mai ales neîndreptățirea includerii în sînul capitolului *Poeme originale de inspirație folclorică* a unor creații ce se cuvenea să fie plasate între postumele originale. „În urma acestor dislocări — observă judicios G. Munteanu — volumul de *Literatură populară* nu ar rămîne mai puțin impozant și nu și-ar pierde din utilitatea lui" [35].

Consecvent cu sine, Perpessicius privește relația lui Eminescu cu folclorul, atît în studiul introductiv la ediție cît și în orînduirea acesteia, „în triplul plan" (culegător, creator, exeget). Editorul a avut, se pare, sentimentul că publicînd doar colecția propriu-zisă nu l-ar prezenta pe folcloristul Eminescu la adevăratele sale dimensiuni. Este limpede că Perpessicius, comentînd și editînd folcloristica poetului, a avut nevoie permanent de contrafortul creației originale de inspirație populară a acestuia. Și cînd compară ~~ceea ce~~ a realizat Eminescu pe terenul culturii populare cu ceea ce a înfăptuit V. Alecsandri, Perpessicius crede că folcloristica românească i-ar fi acordat lui Eminescu un „capitol tot atît de copios" dacă autorul *Luceafărului* ar fi avut o biografie de „lungă escală". De fapt, credem noi, comparația cu V. Alecsandri nici nu trebuie să se facă, fiind vorba de două colecții alcătuite după criterii fundamental deosebite și cu alte finalități. Este drept că *Poezii populare ale românilor*, colecția lui V. Alecsandri, a fost concepută, cum se desprinde fără echivoc din titlul ei, a avea un înalt grad de reprezentativitate, a da seama de creativitatea întregii românimi, așa cum este tot atît de evident că unele capitole ale ei sînt bine susținute de texte, că a avut un larg ecou în epocă și a făcut școală, mulți folcloriști revendicîndu-se de la modelul Alecsandri. Tot atît de adevărat este însă că *Literatură populară* de M. Eminescu, deși n-a fost alcătuită cu gîndul de a fi publicată, deși a apărut după moartea poetului, deși este lipsită de piese definitorii ale eposului românesc (să amintim doar că în ea nu figurează creații reprezentative ca *Miorița*, *Meșterul Manole*, *Toma Alimoș*), se impune autoritar prin valoarea textelor ce le conține (bogatul capitol al liricii) și prin rigoarea cu care acestea au fost notate, atribute ale unei realizări de mare însemnătate.

---

[32] *Ibidem*, p. 550.

[33] *Ibidem*, p. 15.

[34] *M. Eminescu*: *„Opere", vol. VI*, în „Contemporanul", nr. 33, 16 august 1963.

[35] *Ibidem*.

Tot în studiul său introductiv, Perpessicius crede că „locul de adevărat la care poetul *Floarei albastre* și al *Luceafărului* ar avea dreptul să aspire în istoria folcloristicii noastre e departe de a fi acela pe care îl binemerită" [36]. Este un punct de vedere pe care l-au împărtășit — cum vom vedea — și unii dintre folcloriștii marcanți care au scris despre Eminescu folclorist. Mihai Pop, spre exemplu, opinează, între altele, că prin anumite laturi ale activității sale folcloristice, Eminescu și-a devansat epoca : „M. Eminescu ne-a oferit, cu opt decenii înainte de înregistrările sonore, culegeri cu a căror exactitate ar putea să se mîndrească orice folclorist de astăzi, culegeri ce, sub acest aspect, nu au fost atinse decît de transcrierile migăloase ce le facem astăzi de pe banda de magnetofon" [37]. Gheorghe Vrabie observă „concepția nouă și originală a lui Eminescu despre actul creației în folclor, despre natura și modul cum acesta ajunge în mijlocul maselor", opinii care pot „să constituie *in nuce* o poetică populară" [38]. Iar Ovidiu Bîrlea subliniază că opera folcloristică a lui Eminescu se susține prin ceea ce are ea valoros și că ea îl îndrituiește pe autorul ei să ocupe un loc de seamă în folcloristica noastră, loc care „nu vine din ceea ce unora li s-a părut a fi exagerări inerente unui cult care, cu cît trece vremea, devine tot mai întemeiat" [39].

Încă un folclorist s-a raliat la opinia lui Perpessicius, după care locul poetului în folcloristica noastră nu este cel ce i se cuvine. Ne referim la Petru Caraman, care, într-un text, *Folclorul — marele dascăl al marelui Eminescu* [40], text datat „15.IV.1977", spunea următoarele : „Mai puțin cunoscut însă marelui nostru public ni se pare — fiindcă n-a fost încă determinat cu precizia cuvenită — este locul adevărat, care trebuie atribuit poetului în mișcarea folcloristică românească. Fost-a oare Eminescu un folclorist în sensul obișnuit al acestui termen?" Și autorul întrebării face în continuare o serie de foarte decise afirmații : „Faima preocupărilor folclorice ale lui Eminescu a ajuns curînd de notorietate publică, de vreme ce în 1869 el a fost ales membru al cercului literar « Orientul » din București..." ; „pe el nu-l putea interesa decît ceea ce era creație artistică la popor" ; „Eminescu arată un respect desăvîrșit, aproape religios, față de produsul folcloric, de care nu-și permitea să se atingă" ; „făcea apel la cîntecul popular pentru a-și descărca sufletul, nu altfel decît oamenii din lumea rurală" ; „nu este numai un simplu culegător de produse populare, ci totodată și un distins teoretician al lor, care... a dovedit un spirit critic deosebit de perspicace" ; „într-o întreagă serie de articole — publicate în special în *Timpul* — aflăm, referitor la creația folclorică, prețioase interpretări și judecăți de valoare, care rămîn mereu actuale" ; „a dat adeseori și judicioase directive folcloriștilor în activitatea lor" ; „face dovada unei rare competențe în cunoașterea" snoavelor ; vădește interes și pentru folclorul altor popoare ; „așa cum a lucrat pe tărîmul folclorului — fără a-și fi făcut dintr-însul un scop în sine — i-a depășit pe folcloriștii de specialitate ai vremii lui, și în calitate de culegător, iar foarte adesea și ca teoretician ; dar aceasta se datorește inteligenței sale, care ieșea cu totul din comun".

---

[36] Ediția Perpessicius, p. 9.

[37] *Eminescu și folclorul*, în vol. *Studii eminesciene*, București, E.P.L., 1965, p. 207.

[38] *Folcloristica română. Evoluție, curente, metode*, București, E.P.L., 1968, p. 169, 173.

[39] *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 220.

[40] *Pămînt și apă. Contribuție etnologică la studiul simbolicei eminesciene*, Iași, Junimea, 1984, p. 339—349.

Că locul lui Eminescu în folcloristica noastră nu este în nici un chip altul decît cel meritat — argumentele lui P. Caraman sînt inatacabile — poate constata oricine parcurge bibliografia despre această latură a preocupărilor lui Eminescu. Și mai este încă un argument, de mare greutate, grăitor pentru locul real al lui Eminescu în folcloristica noastră, și anume faptul că literatura populară culeasă de el a fost editată pînă acum de nouă ori, că ea a apărut de cîteva ori în tiraje de masă, că a pătruns, ca puține colecții, în rîndurile largi ale cititorilor. Toate aceste reeditări și studiile de seamă ce s-au scris despre literatura populară colecționată de Eminescu au contribuit într-o măsură importantă la statornicirea convingerii că ne aflăm în fața unei culegeri de referință, care ocupă un loc inconfundabil în cadrul îndelungatelor preocupări pentru colecționarea creațiilor populare, a unei opere către care ne îndreptăm ori de cîte ori dorim să cunoaștem valori specifice, forme autentice ale spiritualității poporului român.

LES ÉDITIONS DE LA COLLECTION DE FOLKLORE DE M. EMINESCU

(Résumé)

L'étude examine la façon dont a été éditée la collection de folklore de M. Eminescu au long de presque neuf décennies. Ses éditeurs, Ilarie Chendi (1902), D. Murărașu (1936, 1938, 1977, 1979, 1985), Ion Dodu Bălan (1956) et Perpessicius (1963, 1965), ont contribué, chacun à sa manière personnelle, à la mise en relief de la grande valeur des textes de la collection de folklore du grand poète et de l'apport fondamental d'Eminescu dans les divers domaines de l'étude du folklore roumain, où il occupe une place de choix.

MIHAI EMINESCU – EXPRESIE SUBLIMĂ A POEZIEI ROMÂNEȘTI

STANCA CIOBANU

> „Lacrimi lungi ce curg pe fața-i ca și fire diamantine.
> Nu uita cum că seninul cerului este în aștri.
> Nu uita că-n lacrimi este taina ochilor albaștri”.
>
> *MIHAI EMINESCU*

Mihai Eminescu, acel „om deplin al culturii românești” (C. Noica), în cuprinderea de totalitate a experienței lui „care a fost una a *cuvîntului* din toate limbile mari, ca și una a cuvîntului din limba noastră; una a *gîndului* din mai toate filozofiile; una a *fanteziei* din mai toate lumile pămîntului și cerului” [1], a îmbinat aceste date și pe comunicatul de sorginte folclorică a fabulosului de basm. Basmul lui Eminescu nu este însă obișnuita modalitate disimulatorie, al cărei obiect de referință se poate recunoaște în realitatea faptică și naturală exterioară. Zona referențială a acțiunii de disimulare prin basm este una ideală, conceptuală. Poetul nu face descriere, nu clădește conflicte pentru ele însele, ci pentru o definire lirică totală a gîndirii lui poetice, a individualității lui conceptuale [2]. Pentru el basmul nu e un conținut narativ modelat pe exactități formale și de semnificație, față de care să-și mențină distanța de interpretare și să-și definească actul de creație mediat de sursa folclorică, ci e un univers de gîndire, de concepere a lumii, de intensă trăire sufletească. Acest univers, cînd poetul creează basm, devine universul lui propriu [3], iar eroul învestit cu măreția existenței în acest univers devine propria-i individualitate.

---

[1] Constantin Noica, *Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii românești*, București, Editura Eminescu, 1971, p. 54.

[2] „Privind lumea, mai cu seamă sub aspectul expresiei ei morale, și pe oameni, în stratul stărilor lor de adîncime și intensitate, Eminescu nu putea fi un pictor al realității. Ceea ce realismul a pierdut în el, a cîștigat însă fantazia avîntată, meșteră a zugrăvi ficțiunea eterocosmică, peisajul transcendent” (Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Contemporană, 1941, p. 107).

[3] În poemul *Memento mori* el alătură explicit basmul de o lume a poeziei: „Eminescu invocă, în locul convenționalei muze, basmul „posomorît” [...] este obsesia basmului ca modalitate de inspirație [...] lumea basmului îi apare poetului ca o vîrstă de aur văzută dincolo de timp și spațiu, lumea poeziei” (Ion Rotaru, *Eminescu și poezia populară*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 123).

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 2, p. 121–138, București, 1989

Ceea ce unește individualitatea cu universul ei [4] și propulsează devenirea lor comună este ideea, este dominanța conceptuală pe care poetul o descifrează în orice prefabricat artistic: „E păcat cum că românii au apucat de-a vedea în basm numai basmele, în obicei numai obiceiurile, în formă numai forma, în formulă numai formula. Formula nu e decît manifestarea palpabilă, simțită a unei *idei oarecare* [...] poezia nu are să descifreze, ci din contra are să încifreze o idee poetică în simbolele și hieroglifele imaginelor sensibile — [...] aceste imagini trebuie să constituie haina unei idei" [5].

Din tot ceea ce îl înconjoară, din lumea naturală sau spirituală, poetul abstrage ideea, pe care o va defini și o va comunica prin propria-i creație artistică: „Eminescu este un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realității, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificații adînci" [6]. În acest sens, Tudor Vianu statuează contactul cu lumea sub „bolta reflecției filozofice". „Desigur, profunda participare a lui Eminescu la viața naturii, marile lui certitudini naționale, populare și artistice nu sînt trăite cu naivitate de poet. Peste toate aspectele sensibilității sale se arcuiește bolta reflecției filozofice cu întrebările și chiar cu îndoielile sale" [7]. Sub aceeași „boltă" se desfășoară și cunoașterea folclorului pentru poet în ambianța spirituală a epocii [8], lucru care, particularizîndu-l în maiestuoasă poziție de poet național, îi oferă deschiderea universalității: „...chiar și universalitatea din ce în ce mai recunoscută a operei eminesciene se explică în bună parte prin autenticitatea și adîncimea acestui contact cu spiritul poeziei populare" [9]. Nu insistăm asupra datelor de biografie care dovedesc o copilărie vrăjită de fermecatele podoabe ale spiritualității țărănești [10], asupra datelor de încrengătură a întregii sale creații poetice cu fondul de poezie populară [11], asupra atestărilor de perpetuare a culturii populare în preocupările sale[12], lucruri consemnate cu acurateţe ştiinţifică de toţi marii biografi ai poetului.

---

[4] Relația individului cu universul ca o relație integratoare e o constantă a gîndirii poetice a lui Eminescu: „Tendința generală a lui Eminescu nu constă în izolarea omului de univers, ci dimpotrivă — în cadrul concepției romantice și a celei mitologic populare —, poetul va integra omul naturii și spațiilor ei cosmice" (Al. Dima, *Motivul cosmic în opera eminesciană*, în „Viața românească", an XVII, 1964, aprilie—mai, nr. 4—5, p. 61).

[5] M. Eminescu, notă manuscrisă din 1870, *Strîngerea literaturii noastre populare*, după D. Murărașu, *Eminescu și literatura populară*, Craiova, Scrisul Românesc, f.a., p. 34.

[6] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 101.

[7] Tudor Vianu, *Literatură universală și literatură națională*, București, ESPLA, p. 185.

[8] „Căci veacul al XIX-lea e, prin excelență, veacul folclorului, iar anii debutului și de formație ai poetului cad într-o vreme cînd problemele creației populare preocupau toate conștiințele, fiind, în ce ne privește, dominate de imensul prestigiu poetic al lui Vasile Alecsandri" (Perpessicius, *Introducere* la volumul *Eminescu, Opere*, vol. VI, București Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 10.

[9] L. Gáldi, *Geneza poeziei Dintre sute de catarge...*, *Încă o dată*: *Eminescu și folclorul*, în „Viața românească", an XVII, 1964, aprilie—mai, nr. 4—5, p. 359.

[10] „Acum [în copilărie] se aciuia pe la cîte o babă ce ținea minte „atîtea povești, pe cîte fuse/ De lînă[...] torsese" și care îl iniția fără s-o știe în viitorul lui destin de poet orfic, pregătindu-l să înțeleagă „a firii dulce limbă" *(Un roman)*. Altădată rătăcea cu săptămînile prin codri, înnoptînd lîngă izvoare *(Fiind băiet păduri cutreieram)*, ori pe la stînile și prisăcile cu cîte un nelipsit, „moș Miron" istorisitorul. Și iarăși îi ațineau calea inițiaticele „povești și doine, ghicitori, eresuri" *(Trecut-au anii...)*, fiindcă pe atunci folclorul mai creștea încă la noi ca iarba, sau ca o boare a pămîntului" (George Munteanu, *Hyperion*, 1. *Viața lui Eminescu*, București, Editura Minerva, 1973, p. 27).

[11] „Admirator, predestinat, al creațiilor populare, Eminescu și-a făcut ucenicia în chiar grădinile îmbălsămate ale folclorului, de la care a împrumutat atîtea miresme și atîtea podoabe pentru propria sa creație poetică" (Perpessicius, *op. cit.*, p. 20).

Unele dintre constantele meditaţiei eminesciene: dominanţa ideii, definirea manifestării individuale într-un cuprins de universalitate, descoperite şi definite de cercetătorii operei lui Eminescu, se desprind şi din textele de basm cult[13].

Basmul lui Eminescu este o categorie pregnant lirică de monografie a individului, a unui individ dominat de ideea unei deveniri predestinate de un parcurs iniţiatic cu valori mitice[14].

Relaţia individului — titan sau geniu —, oricum marcat de neaderenţă la dimensiunile obişnuitului, cu lumea de cuprindere a acestor dimensiuni este rezolvată şi prin creaţia de basm. Aici eroul de basm — pentru că asupra lui se concentrează atenţia poetului frămîntată de descifrări — nu mai este expresia generică de vîrstă şi statut existenţial, cu o biografie limitată funcţional. Poetul reţine datele de basm ca documente de argumentare ale gîndirii mitice tradiţional-folclorice pentru provenienţa şi marcarea individualităţii, pentru care obişnuitul este neîncăpător. Fie că e Făt-Frumos, Zmeu, Miron, Călin[15], el poartă constant emblema individului de superioritate ideatică, care umbreşte pe aceea a eroului de aventură a basmului şi se alătură personalităţii romantice, concept care, „la romantici, se sprijină, cum se ştie, pe ideea de polaritate. Chiar demiurgul conţine, în esenţa lui, un factor divergent, activ, resorbit într-o sinteză superioară. Omul trebuie să armonizeze, la rîndul său, forţe ce nu converg, de aceea oscilează între negaţie şi afirmare, între demon şi înger. Satanismul (sau demonismul) romantic e tocmai atitudinea ce derivă, în mod firesc, dintr-o asemenea structură morală. Apetiturile colosale ale spiritului sînt, pe de altă parte, nesatisfăcute (limitele cunoaşterii!), iar idealul moral e în chip brutal informat pe planul vieţii obişnuite. Din această discrepanţă se naşte un conflict inconciliabil, ce fixează destinul omului romantic într-o zonă tragică"[16].

Basmul este una din construcţiile mitice de învestire a individului cu această emblemă a superiorităţii. E în acelaşi timp şi una din modalităţile de expresie a ordonării cosmice propuse de poet, în care se împacă idealul cu realul, cerescul cu telurICul. Ceea ce în basmul popular e cuprins tematic, motive narative, înlănţuire epică, la Eminescu este idee poetică şi motivaţie lirică pentru purtătorul emblemei. Ritul iniţiatic, care în basm — în general — statuează o existenţă în parametrii ei de vîrstă, de categorie socială (tineri de vîrstă premaritală, verificați pentru trecerea la statutul familial), este preluat și proiectat de poet pe un fond diferit de semnificație — acela al inițierii pentru învestitura de detașare a individului. Și fiecare demers inițiatic este situat de poet sub semnul unei mărci constante de determinare. E parcă definirea conceptuală a ceea ce poate conferi titlul de inițiat, definire pe care o operează fiecare poem-basm în parte. Ni se pare, în acest sens, indiferent discuției noastre dacă poetul a consemnat un basm și care anume din circulația orală, dacă e mai mult sau mai puțin fidel modelului cert sau incert al propriului creat, dacă a operat prelucrări succesive, în versuri sau proză. De reținut credem că e conținutul de semnificație pe care îl adoptă, dintr-un context general al motivelor prozei populare, alegerea predilectă a unor motive, care-i veneau în întîmpinarea semnificației pe care el însuși o dorea în definirea individului învestit cu datele supracategorialului, și cum anume modelează el însuși datele pentru a urmări această învestire [17].

---

[12] „Se împrietenise cu vreun moş bătrîn sau cu vreo babă care-i spunea „poveşti fantastice despre zîne îmbrăcate în aur şi lumini" (*Geniu pustiu*), snoave, ghicitori, născociri populare care au urmărit toată viaţa pe poet şi de care îşi aducea aminte cu părere de rău" (George Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1932, p. 59).

[13] „Aşa cum Creangă introduce viaţa ţărănească din *Amintiri* în basm, tot aşa Eminescu va introduce — în *Făt-Frumos din lacrimă* sau în *Călin* — universul poeziei sale" (Ion Rotaru, *op. cit.*, p. 122).

[14] „Pe Alecsandri îl interesa suprafaţa pitorească a lucrurilor: pe Eminescu, adîncimea lor morală, expansiunea lor" (Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, *ed. cit.*, p. 102—103).

[15] „...*Făt-Frumos din lacrimă* şi *Călin Nebunul* şi *Fata din grădina de aur* şi *Miron şi frumoasa fără corp*, deşi altoiuri în tulpina de supradistilate seve ale creaţiei populare, sînt şi rămîn inegalate poeme originale de inspiraţie folclorică, pe care numai Eminescu putea să le elaboreze" (Perpessicius, *op. cit.*, p. 10).

[16] Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1964, p. 275.

Făt-Frumos din lacrimă („Convorbiri literare”, 1 și 15 noiembrie 1870) este și el un poem-basm [18], caracter pe care nu-l știrbește forma de scriere în proză [19].

Basmul popular, care ar purta asteriscul de neatestat [20], i-a oferit poetului o recuzită motivică convergentă în ideea inițierii eroilor în vederea împlinirii în cupluri. Dar nu construcția epică de formare a cuplurilor este în primul rînd în atenția poetului, ci parcursul marcat al inițierii eroilor [21]. *Lacrima* este, în acest parcurs, prin prezența și valențele ei, semn mitic. Cei ce se înscriu în contextul inițiatic sînt trecuți prin filtrul purificator al lacrimii. Ampla cuprindere în text literar a unui semn unic, ca laitmotiv, conferă valoare poematică acestei suite de motive provenite din recuzita epicii populare în proză [22].

---

[17] Despre aceasta s-a spus că : „...fantezia se exercită cu precădere în latura poematică a basmului, cultivînd inefabilul poetic și lăsînd în planul al doilea scheletul narativ, stereotipia” (Ion Rotaru, *op. cit.*, p. 197).

[18] „...poetul punea preț nu pe fabulația basmului, nu pe *ce* vrea să spună, cît mai ales era interesat de felul *cum* trebuie spus basmul. Eminescu se lasă cuprins de poezia basmului” (Ion Rotaru, *op. cit.*, p. 133).

[19] „...*Făt-Frumos din lacrimă atestă*, în anul debutului său major în poezie, o măiestrie artistică egală aceleia din *Venere și Madonă*” (Perpessicius, *Mențiuni de istoriografie literară și folclor, (1948—1956)*, București, ESPLA, p. 325).

[20] Despre un posibil model folcloric s-a discutat adeseori ; ne alăturăm opiniei lui Eugen Simion : „*Făt-Frumos din lacrimă* se îndepărtează, prin descripțiile și simbolurile poetice, de modelul popular. Recent, în cadrul unei monografii dialectale [Teofil Teaha, *Graiul din Valea Crișului Negru*, Editura Academiei R.P.R., 1961, p. 187—190], a fost semnalată povestea *Făt-Frumos crescut din lacrimă*, în care întîlnim, cu mici excepții, elementele basmului eminescian. Nu există, însă, suficiente dovezi pentru a putea spune cu certitudine că este vorba de un prototip al basmului cult sau numai de o simplă preluare și difuzare a modelului eminescian. Mai sigur e că avem de-a face cu un proces de folclorizare” (Eugen Simion, *op. cit.*, p. 186).

[21] „Eminescu stilizează numai în chip romantic, spiritualizează fantasticul, lărgește cadrul descripției și asociază personajelor tradiționale trăsături romantice. Făt-Frumos e și el în fond un titan, reprezentînd varianta populară, fabuloasă, a titanismului eminescian” (Eugen Simion, *ibidem*, p. 194).

[22] Astfel apreciază textul Nicolae Iorga : „Nu e numai povestea, ci e transpunerea poveștii, așa cum a fost auzită, pe un mai înalt plan al poeziei, cu delicatețe de dialog și cu splendori de descripție pe care povestitorul popular nu le are și nu le poate avea. E pentru întîia oară ridicarea basmului la un rang superior de literatură” (*Istoria literaturii românești contemporane*, București, vol. 1, 1934, p. 156).

Lacrima se descoperă ca semn inițiatic încă de la trecerea de la increat la creat; pentru a asigura perpetuarea existențială umană e nevoie de ea. Împărăteasa ,,tînără și zîmbitoare ca miezul luminos al zilei'' este redusă, în manifestarea ei, la purtarea semnului: ,,plîngea cu *lacrimi* de văduvie singurătatea ei'', ,,din ochii ei albaștri și mari curgeau șiroaie de *mărgăritare apoase* pe o față mai albă ca argintul crinului''. Prin aceasta, ea însăși este pregătită pentru a asigura creatul, lucru perfectat o dată cu incidența cu același semn, dar de proveniență divină: ,,dintre pleoapele icoanei reci'', cînd ,,o *lacrimă* curse din ochiul cel negru al mamei lui Dumnezeu''.

Eroul, asigurat deci în prima lui etapă de existență de acest semn al provenienței lui, este apoi însoțit de el și la începutul acțiunii proprii, cînd purta ,,o cămașă de borangic, țesută în *lacrimele* mamei sale''. Deci mama, ca purtătoare a semnului *lacrimă*, este în preajma eroului pînă acum. O dată cu încadrarea lui în acțiunile convergente scopului de inițiere, el și cei ce vor funcționa alături de el preiau acest semn.

Prin ,,țipătul de *plîns* al jalei'' comunică eroul cu elementele naturale ale parcursului lui și tot așa cu prezențele umane, căci ,,ochii cei negri ai fetelor se umpleau de *lacrimi* de dor''. Obiectele care i se oferă acum poartă același semn: ,,talgerele toate săpate din cîte-un singur *mărgăritar* mare''. O dată cu apariția fetei care-i este predestinată, spre marcarea încheierii acestei etape de inițiere, semnul îi este acordat și ei: ,,o cunună de *mărgăritare* era așezată pe fruntea ei netedă''.

Cînd eroul e pus în situația de a beneficia de cheia reușitei în acțiunea întreprinsă, cea care-i comunică acest element ajutător poartă ca însemn de stabilire a relației cu eroul ,,două *lacrimi* mari'', care ,,străluciră în ochii ei''.

Calmul din prima întrevedere a cuplului, apărat de intervenția dușmănoasă, este și el însoțit de semnul unic: ,,*lăcrămînd* de fericire''. Cînd despărțirea temporară devine inevitabilă pentru cuplu, se dau asigurări prin aceeași marcă: ,,pe cît vei fi tu departe, eu tot *oi plînge*''.

Cînd un alt personaj — împăratul frate de cruce — este pus în aceeași situație de aflare a partenerei, el predă acest obiectiv lui Făt-Frumos, printr-o comunicare mediată de același însemn: ,,Ci el nu-i spuse nimica, ci numai se uită uimit pe luciul lacului și ochii i se împlură de *lacrimi* [...] — *Plîngi*, împărate? zise Făt-Frumos...''. Acest personaj este purtător al semnului doar cît săvîrșește comunicarea, deci pe durata relației lui cu eroul de inițiat, pentru că el e pasiv în acțiune, aceasta fiind preluată — ca probă inițiatică a aptitudinilor — de către Făt-Frumos.

Întîlnirea acestuia cu fata Genarului nu este însoțită de același semn, pentru că ei nu sînt sortiți unor roluri menite să-i apropie în cuplu. Doar cînd acțiunea fetei este motivată de apropierea ei de cel căruia îi va fi conferită, intervine și semnul determinant al inițierii premaritale: ,,găsi pe fată iar singură, însă mai palidă și mai *plînsă* ea părea și mai frumoasă''. Lucrul se repetă la reluarea acțiunii eșuate: ,,El intră în casă... fata Genarului *plîngea*''.

Întoarcerea lui Făt-Frumos înspre cea care îi va fi soție este asigurată de semnul lacrimal hiperdimensionat. Aceasta, pentru că acum se pregătește rezolvarea dinamizată, sporită tensional prin criza provocată de însemn: „Ea, cum plecase Făt-Frumos, [. . .] *plînse*, într-o scaldă de aur așezată lîngă ea, *lacrimi* curate ca diamantul”. Singurătatea ei atinge punctul culminant prin anularea paroxistică a însemnului: „Ochii împărătesei Ilenei, orbiți de *plîns*, nu mai vedeau nimica, decît i se părea numai [. . .]. Ci ochii ei, două izvoare secate, încetase de a mai vărsa *lacrimi*”.

Însemnul nu este abandonat, ci — dimpotrivă —, revitalizat, printr-o nouă treaptă de esențializare a lui. Lacrima — însemn uman — este distribuită și circuitului natural, căpătînd în felul acesta plenitudine: „ea luă o mînă de *lacrimi* din baie și stropi grădina. [. . .] Florile triste și turburi se-nălbiră ca mărgăritarul cel strălucit, și din botezul de *lacrimi* luară numele lăcrămioare”.

Reîntîlnirea eroilor este asigurată prin mijlocirea aceluiași semn: „ea luă în mînă și-i arătă baia de *lacrimi*”, în timp ce „Făt-Frumos își spăla fața în baia de *lacrimi*”.

Tot prin reducție la semn este marcată și împlinirea cuplului. Simbolul vrajei de dragoste, „brîul”, este aici „brîu de *mărgăritare*”, în corelație cu constanța de semnificație a textului, ca element vestimentar din timpul ceremonialului nupțial. Așa cum „cămașa țesută în *lacrimi*” marca ieșirea eroului din prima etapă de inițiere și totodată intrarea în noua etapă în care se angajase, aceasta este acum încheiată prin împlinirea căsătoriei, semnificată și de „brîul de *mărgăritare*”, alături de alte semne. Împlinirea cuplului ca încheiere de demers inițiatic răspunde stringenței de semnificație impusă de basmul popular. Ce datorează textul acesta basmului și ce viziunii poetice proprii lui Eminescu a fost judecat de cele mai multe ori la nivel stilistic [23].

Dacă *lacrima* este semnul constant al eroilor în acțiunile precise de marcare a funcționalității lor: trecerea de la increat la creat, ca primă etapă de inițiere, plecarea ritualizată pentru un demers de tip inițiatic, acțiunile eroice semnificante ale probelor rituale de etape inițiatice rezolvate, numirea și asigurarea cuplurilor de desăvîrșit prin căsătorie, toate celelalte episoade — de mediere sau de înlesnire a acțiunilor majore — sînt însoțite de semnul purificator acvatic în alte dimensiuni, care nu au strictețea condensatoare a esenței lui.

Astfel, drumul eroului în calmul lui, încă nedeschis acțiunii propriu-zise, este relevant prin „*apele*-și ridicau valurile mai sus, ca să-l asculte, *izvoarele* își turburau adîncul, ca să-și asvîrle afară undele lor”, „*Rîurile* se ciorăiau mai în jos de brîiele melancolicelor stînci. . .”. Cînd eroul ajunge la un prim popas al drumului, aici există „un *lac* mare și limpede, ca seninul cerului", dincolo de care apare un palat, locaș de unde se vor declanșa acțiunile propriu-zise ale celui inițiat și care este topit într-o cuprindere acvatică : „iar în mijlocul lui [al *lacului*], pe o insulă de smaragd, încunjurat de un crîng de arbori verzi și stufoși, se ridica un mîndru palat de marmură [. . .]. O luntre aurită veghea pe undele limpezi ale *lacului* lîngă poartă [. . .]. Făt-Frumos se sui-n luntre și, vîslind, ajunse pînă la scările de marmură ale palatului".

---

[23] „În *Făt-Frumos din lacrimă* desfășurarea epică e liniară, ca în basmul popular (acumulări de peripeții, fără efecte morale asupra eroilor); Eminescu sparge însă adesea tiparele folclorice, introducînd paranteze descriptive” (Eugen Simion, *op. cit.*, p. 299); despre același basm, Perpessicius scrie: „Împletirea aceasta de elemente strict folclorice și de metafore personale [. . .] dau un aliaj deosebit al cărui timbru sporește atmosfera de mister supranatural al basmului” (în *Mențiuni de istoriografie. . .*, p. 326); „*Făt-Frumos din lacrimă* [. . .] se distinge de celelalte prin forma lui literară, eminesciană. Cu acest basm, Eminescu debuta ca prozator, dar în același timp oferea și modelul a ceea ce se va numi basm cult [. . .]. Osatura, schema epică e în genere cea autentică, populară, dar scriitorul își îngăduie și unele devieri care, prin unicitatea lor, se dezvăluie a proveni din recuzita plăsmuitorului cult” (Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 224).

După dobîndirea eroică a Ilenei, Făt-Frumos revine în același loc în care reașază întîmplările pentru o nouă etapă. În acest popas, din nou „vedea *lacul* cel întins [. . .] O lebădă își înălțase aripele ca pe niște pînze de argint și cu capul cufundat în *apă* sfîșia fața senină a *lacului*" [24].

Făt-Frumos pleacă într-o nouă acțiune propusă ca probă inițiatică a legămîntului frăției de cruce, pentru a ajunge din nou la o „*mare* verde și întinsă, ce trăiește în mii de valuri senine, strălucite, care treieră aria mărei încet și melodios". Contopirea în semnul acvatic a însuși purtătorului permanent de acțiune este săvîrșită prin metamorfoza lui Făt-Frumos într-un „*izvor* limpede ce curgea pe un nisip de diamant".

Motivele basmului fantastic se ordonează într-un lanț de metafore, a căror constantă referință o constituie valența purificatoare a esenței acvatice. Atunci cînd eroii se definesc în statutul lor, aceasta funcționează prin reducția simbolică de *lacrimă*, iar cînd eroii ocupă poziții medii sau ajutătoare acțiunilor definitorii, acțiuni-cheie ale existenței lor, semnul acvatic este prezent, dar în alte dimensiuni, care pot folosi și ca peisaj, ca fundal al acțiunilor principale.

Basmul este astfel disimularea unui conținut de gîndire poetică, a unei traiectorii existențiale gîndite prin coordonatele funcționale ale semnului acvatic. Poemul în proză *Făt-Frumos din lacrimă* se înscrie prin aceasta înseși esenței profund și permanent lirice a poeziei eminesciene care, „de la un capăt al ei la celălalt, se scaldă mereu într-o rouă de *lacrimi*" [25].

Același Făt-Frumos este și Călin, din poemul-basm *Călin Nebunul* (publicat în *Opere complete*, I, *Literatură populară*, București, 1902), aflat și el în coordonatele de existență premaritală pe care i-o statuează conținutul basmului fantastic folcloric, din care „în afară de fabulația basmului, Eminescu păstrează de la povestitorul popular o serie întreagă de elemente, începînd cu formula inițială, continuînd cu acele dialoguri pietrificate în rotunjimea lor, cu expresiile și cuvintele celei mai caracteristice vorbiri țărănești și terminînd [. . .] cu transpunerea în versuri a formulei finale, aproape cuvînt cu cuvînt" [26].

În timp ce Făt-Frumos săvîrșește demersul aventurilor lui probatoare prin intermediul protector al semnului lacrimal, Călin face același lucru prin filtrul purificator nocturn. E un poem al nopții, al acelei nopți eminesciene care înseamnă tranzacție între vis și realitate, al visului care se traduce constant în ante- și postrealitate, anulînd prezentul acesteia [27]. Dacă în poezia lui Eminescu visul e o formă de disimulare a realului, poemul *Călin Nebunul* este o disimulare a visului, disimularea prin urmare a conceptului de cuprindere dirijată a realului : ,,În *Călin Nebunul*, în versuri, totul e fabulos autentic, doar versul, analiza noțiunii de timp, arhaitatea sînt eminesciene'' [28].

---

[24] Motivul lebedei aici este văzut de Șerban Cioculescu ca însăși metafora împlinirii desăvîrșite a iubirii : „Lebăda nu mai este deci domnitoare suverană, ci iubita lacului, a cărei fericire smulge lacrimile fratelui de cruce încoronat al lui Făt-Frumos" (Șerban Cioculescu, *Varietăți critice*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 225).

[25] Ștefan Cazimir, *Stelele cardinale. Eseu despre Eminescu*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 93.

[26] Ion Rotaru, *op. cit.*, p. 148.

Acțiunea de răpire a fetelor se anunță sub semnul incipientului nocturn : ,,Da-ntr-o *sară-n* drum de țară. . .'', iar cei ce provoacă astfel declanșarea întregii narații sînt purtători ai însemnelor de întuneric : ,,pe cai *negri*-ncălicați'', ,,de-o frumuseță-*ntunecoasă*''. Acțiunea însăși poartă semnul nocturn : ,,Și în *noaptea* cea senină''.

Cei ce pornesc în căutarea fetelor răpite sînt determinați să acționeze tot în cadrul nocturn : ,,va lăsa să-i prindă *noaptea*''.

Prima confruntare cu dușmanul are loc ,,pe la *miez de noapte*'', a doua oară ,,a rămas în *noaptea*-a-doua. . ./ Și tot pe la *miezul nopții*''. A treia oară, cînd iar i-apucă noaptea, ,,lui Călin de grijă-i dară/ Să păzească bine focul de a *nopții* crunte fiară''.

Accidentul din timpul celei de a treia confruntări provoacă o noapte desăvîrșită prin stingerea ultimei pîlpîiri de foc : ,,Și în *noaptea* cea adîncă tot jeratecul se stinge/ Și în *negrul întuneric*. . .'' Acum este deschis total spațiul de basm—vis. Ceea ce pare un accident în ordine epică este, în cea a semnificației lirice, deschiderea totală a desfășurării de vis în formula disimulată a basmului. Stagnarea timpului sub dominația nocturnă este încă un semn în acest sens : acum sînt oprite expresiile de scurgere a timpului (,,De-cu-sară'', ,,Miez-de-noapte'', ,,Zori-de-zi''), pentru ca ,,*Ziuă să nu se mai facă* și vremea să stea pe loc''. Cînd eroul e pe punctul de a dobîndi cei ,,doi tăciuni'' aprinși pentru a reface focul stins, ceea ce în narațiune ar însemna o etapă de rezolvare, dar în echilibrul nopții perfecte o vătămare, intervine o revitalizare a unor forțe ce țin de apărarea stihinică a acesteia — zmeii ,,duhuri necurate''.

Tot ceea ce se petrece la curtea împăratului Roșu este tot într-o noapte desăvîrșită : ,,Luna iese dintre codri, *noaptea* toată stă s-o vadă,/ Zugrăvește umbre *negre* peste giulgiuri de zăpadă[. . .] Și cu *neguri* îmbrăcate-s lan, dumbravă și pădure,/ Stele galben tremurînde, mișcă-n *negurile* sure,/ Intră-n domele de nouri argintii multicoloane/ De-a lor rugă-i plină *noaptea*. . .''

Cetățuia împăratului, aflată pe o ,,*neagră* stîncă'', este și ea proiectată pe fundalul de întuneric : ,,*Negrul nopții* îl pătează cu bolnava lor lumină,/ Rănind asprul *întuneric* din a salelor lungi bolți,/ Zugrăvind în *noaptea* clară a ei muchi și a ei colți''. Aici vin zmeii și Călin, pe care ,,Numai luna îi îmbracă cu lumina ei gălbuie'', și care apar ca ,,umbre gheboase, uriașe, negre, lunge'', în timp ce ,,*noaptea*-ntinde măreția-i''.

---

[27] ,,Tărîmul înfloririi supreme a visului e la Eminescu poezia erotică. [. . .] poetul nu înfățișează niciodată iubirea ca o realitate a clipei prezente, ci numai ca o aspirație îndreptată spre viitor sau ca o nostalgie intoarsă spre trecut. Erotica eminesciană e o poezie a absenței'' (Ștefan Cazimir, *op. cit.*, p. 52).

[28] George Călinescu, *Studii eminesciene, 75 de ani de la moartea poetului*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 35.

Noaptea se risipește doar pentru scurt timp, ca un respiro al acțiunii, atunci cînd un episod — acela al vitejiei și bravurii dovedite de erou — este consumat, cînd „Ziua cea întîrziată năvăli din răsputeri/ Și ca repezit în aer soarele se-nalță-n cer", pentru ca, o dată cu reluarea acțiunii, în episodul de probe pentru dobîndirea soției și, implicit, eliberarea fetelor furate, să se pătrundă din nou în întunericul de vis, „în faptul *nopții*". Spațiul care se deschide acum e codrul luminat doar de luna „trecînd pe ceruri", și care „Împle *noaptea*-i arămie cu mari dunge de omăt".

Fetele furate comunică, prin citatul cîntului lor — despre care s-a spus că e „o îndesire" a textului cu lirism de proveniență populară [29] — aceeași zonă nocturnă dominantă de referință : „Greeraș ce cînți în lună/ Cînd pădurea sună, [...] Că te-ai duce de-ai ajunge/ *Noaptea* de te-ai plînge".

Călin se întîlnește cu prima fată cînd „*noaptea* sură și bolnavă,/ Împle cu sălbăticie arămoasa-acea dumbravă", iar în timpul luptei ce va avea loc „Scăpăra cremenea *neagră* a stîncimei detunate".

Demersul următor, de găsire a celei de a doua fete, începe cînd „*Noaptea*-n rouă e scăldată, lucioli pe lacuri zboară,/ Lumea umbrei, umbra lumii se amestec, se-nfășoară".

Întîlnirea cu fata ce-i va fi aleasă are loc „În văzduhul plin de-a *nopții* moale, luminoasă ploae". Fata este contopirea însăși a însemnelor de decizie a cuplului : „Lacrimi lungi ce curg pe fața-i ca și fire diamantine,/ Nu uita cum că seninul cerului este în aștri,/ Nu uita că-n lacrimi este taina ochilor albaștri./ E frumos pe cînd din cerul plin de-o sfîntă bogăție/ Cade-o lacrimă frumoasă în adîncă vecinicie./ Dar de cad rănite toate, ceru-i negru și pustiu,/ Nu-i nălțime, nu-i albastru, e o *noapte* de sicriu".

Cele trei păduri, de esențe metalice strălucitoare — de aramă, de argint și de aur —, sînt reținute din basmul popular prin felul în care se oferă ele ca posibilități de proiectare a întunericului și deci ca resurse opozitive față de care acesta să se decupeze în perfecțiunea lui. Nici chiar pădurea de aur nu înseamnă lumină ca primă sugestie, iar metafora explicită „aur—soare" este convertită tonului constant de semnificație ; chiar și aici e noapte : „sub al *nopții* dulce soare", cînd florile de mac „își imflă *noaptea* capul lor cel roș și mare", iar „galbenu-*ntuneric*" este sau „*noaptea* aurită".

Cea de a treia fată este conformă modelului chiar prin trăsături de portret : „Fața-i albă ca zăpada într-un păr de *întuneric*".

După o ultimă luptă, Călin se întoarce la frații lui, nepărăsind însă cadrul nocturn : „Pe-ntinsul de codri *negri* un senin se desfășoară/ Ce-a lui stele mari și albe peste ele le presară".

Acțiunile care-i aparțineau de fapt fratelui de cruce — întîlnirea lui Călin cu fata împăratului Roșu ce-i va fi soție fratelui de cruce, ca și înlesnirea nunții acestuia prin rezolvarea imposturii — sînt în fapt repausuri pentru Călin în acțiunea de definire a lui în sens inițiatic, și ele sînt scoase de sub pecetea explicită a basmului—vis marcat prin însemnul nocturn. Cînd însă reintră în acțiunea proprie — reîntîlnirea cu fata cea mijlocie pe care și-o alesese —, din nou „*Înserează*. . . Stele împlu tot seninul lin și gol”, iar fata doarme „în mocnitul *întuneric*”.

---

[29] Ion Rotaru, *op. cit.*, p. 151.

Călin Nebunul este un poem al nopții, care înseamnă spațiul și timpul de vis. Sau, altfel spus, poetul a creat metafora disimulatorie a visului prin numirea a însuși locașului lui — noaptea. Iar dacă a populat acest locaș cu prezențe umane pentru care visul este factorul de dominanță a inițierii și care tind să iasă din noapte, dar și cu prezențe stihinice care probează treptele de realizare a inițierii și vor să mențină nocturnul, prezențe aflate în relații și acțiuni desprinse din fondul folcloric al basmului, atunci poemul-basm este însăși disimularea conceptului de vis. Și e firesc să fie așa pentru poetul la care „puterea de vis este un cer întors în oglindă, fără fund, și absoarbe sufletul prezent aproape în întregime. Eminescu era un lunatec sublim, în sufletul căruia visele creșteau ca iarba grasă, astupînd gardurile și mistuind pietrișul, ieșind prin dușumele și prin strașină” [30].

Fata-n grădina de aur (*Opere complete*, I. *Literatura populară*, București, 1902)[31] a reținut poate atenția poetului prin ceea ce conține explicit ca idee : confruntarea unui inițiat (zmeul), care a atins deci statutul de superioritate individuală, cu un neinițiat (Florin), care încearcă să parcurgă aceste trepte, fără a atinge apogeul desprinderii de categorie.

Ceea ce este „lacrima” în *Făt-Frumos din lacrimă* sau „noaptea” și „visul” în *Călin Nebunul* se regăsește în *Fata-n grădina de aur* în „gînd”, acel gînd care conține în el întreg mecanismul de determinare a acțiunilor. Semnele pe care le-au avut în vedere poemele-basm anterioare sînt la rîndul lor acționate de suprasemnul „gînd”, pentru că la Eminescu gîndul de purificare determină apariția lacrimii, iar gîndul de meditație determină apariția visului. Aici funcționează suprasemnul, pentru că acțiunile determinate sînt mai complexe — vizînd pe cel ce a dobîndit purificarea și meditația, ca și pe cel ce are în intenție limitată același lucru. Or, suprasemnul „gînd” e o constantă de determinare în sistemul poetic eminescian : „Principala formă a acțiunii *poetice*, creatoare, e la Eminescu gîndirea, înzestrată cu însușirile logosului primordial : orice lucru, ca să existe, trebuie să fie *gîndit*” [32].

Primul a cărui acțiune de aici e promovată de gînd e bătrînul tată, care refuză orice pretendent al fetei, deoarece „se *gîndește*,/ Prea e frumoasă, Prea nu e de lume”. Gîndul lui se pliază pe forma uimirii în fața recunoașterii parcă insuficiente a acestei frumuseți : „Mă mir cum cerul nu s-ademenește/ Să scrie-n stele dulcele ei nume”.

La rîndul lui, tînărul Florin se hotărăște la acțiunea în care se angajează, obligat de gîndul atît de puternic, încît „De atunci un foc îl mistuie-n sîn”. Cînd acest gînd se explicitează în gînd dirijat inițiatic, de dragoste, potrivit modelului propus de narațiunea-basm, dar și modelului poeziei eminesciene [33], el se particularizează în „dor" : „Pătruns de dorul neştiutei verguri"... [34]

---

[30] George Călinescu, *Viața lui Eminescu*, *ed. cit.*, p. 460.

[31] Își are izvorul în basmul *Das Mädchen im goldenen Garten*, din cartea lui Richard Kunisch, *Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei*, Berlin, 1861.

[32] Ștefan Cazimir, *op. cit.*, p. 12.

În prima etapă, pentru realizarea lui, gîndul de dragoste este sprijinit de un element înlesnitor, care provine de la un adjuvant al structurii epice — Sf. Miercuri. Elementul dat este şi el — concordant donatorului — regăsibil în recuzita basmului, dar în această melopee a gîndului are un plus de semnificaţie — calul, care „ca gîndul zboară-n lume fără frică". Lumea gîndului este parcursă de un element înzestrat calitativ pe potriva ei.

Dar gîndul nu e unul singur, sporit liniar. El are şi contorsiuni. Astfel, se manifestă şi retrospectiv, cînd devine „aducere aminte", ca impediment al gîndului propulsator al acţiunii. O dată cu acţiunea opozitivă în sens epic a „aducerii aminte", se actualizează şi cele două poziţii de explicitare a „dorului" — dorul care a determinat acţiunea întreprinsă şi acela care se opune ei : „L-apuc-un dor de ţară şi părinte,/ Tot ce-a dorit îi pare-atunci că-s spume". Opoziţia se rezolvă prin redobîndirea dominanţei acelui gînd al avansării în acţiune : „Dar îndărăt ajuns, l-apucă dorul/ Din nou, — nelinişte, iubire-adîncă".

O altă contorsiune posibilă şi manifestă a gîndului care provoacă un impas riscant este haosul gîndului nedirijat, care înseamnă „disperare". Ispitit de aceasta, eroul refuză din nou acţiunea începută. Dar gîndul de dragoste reintervine : „de-l pătrunde/ Din nou un dor, o amărîre,-o jale".

Cu fiecare ezitare el trebuie să dobîndească un argument de convingere ; aceasta e funcţia obiectelor materiale : „floare", „pasăre", forme concrete, mesagere ale gîndului de comunicat. Ele funcţionează o dată cu recunoaşterea însemnului, ca şi în *Făt-Frumos din lacrimă* şi *Călin Nebunul*, ca posibilitate a abordării partenerei în demersul erotic : „Cînd ai vedé frumoasa ta fecioară/ Că plînge,-atunci dă drum paserei ieşte".

La rîndul ei, fata în aşteptare e definită prin gîndurile care o domină : „Un an de cînd copila petrecuse/ Urzind gîndirea-i şi visînd ursitul". Aici se asociază şi semnul „vis", alături de „lacrimă", dominate de suprasemnul „gînd". Şi fata — pentru echivalenţa rolurilor — este posesoare a gîndului retardant al „aducerii aminte" : „Îşi amintea viaţa ce-o avuse..."

Corespondent întoarcerilor repetate ale tînărului, fata solicită deschiderea înspre ceea ce fusese anterior — prin comunicare cu lumea cunoscută ei pînă atunci : „Şi să văd lumea, codrii din fereastă.../ Deschideţi uşi, fereste, să răsuflu".

Gîndul are expresia majoră cînd aparţine Zmeului, întruchipare desăvîrşită a individului : nemuritor, „geniu mîndru". El capătă înfăţişări materiale — stea, ploaie, tînăr de perfecțiune fizică — pentru a încerca o comunicare de gînduri cu fata. Așa cum Florin are la îndemînă obiectele materiale ce i se dau, Zmeul are propriile-i metamorfoze, el este suficient prin sine rolului de inițiat săvîrșit. Ceea ce îi propune fetei este contopirea în gîndul lui: „Ți-i închina viața ta visării"[35]. Dar fata îi cere renunțarea la desăvîrșirea gîndului lui și reducerea la dimensiunile pe care ea însăși le poate cuprinde: „De mă iubești, să-mi fii de sama mea,/ Fă-mi dar de nuntă nemurirea ta". Deci nunta ideală înseamnă același gînd, contopirea într-unul singur —, pe care el o vedea posibilă prin ajustarea gîndului ei la perfecțiune, iar ea prin redimensionarea umană a gîndului lui. Tema iubirii dintre o ființă muritoare și una nemuritoare, care este propusă astfel, a devenit o coordonată a poeziei eminesciene[36]. Această redimensionare umană înseamnă cuprinderea gîndului doar în limitele timpului prezent; ceea ce la el înseamnă veșnicie, în noua stare care i se solicită înseamnă vremelnicie, valoare ritmică a timpului: „Să am în inima mea moartea rece,/ Să fiu ca spuma mării în sclipire,/ Să văd cum trec cu vremea, care trece..."

---

[33] „Prin corolarele ei afective, gîndirea apare la Eminescu în strînsa vecinătate a erosului, construind împreună cu el un amplu sistem de relaţii, de la îngemănare pînă la conflict. Erosul ia naştere din gîndire, se înalţă şi se sfinţeşte prin gîndire, iar despărţit de ea se întunecă şi moare. Flacăra iubirii este, dintru început, o flacără a spiritului" (Şt. Cazimir, *ibidem*, p. 23).

[34] „În scurt, ceea ce Eminescu reţine din basmul care îi inspiră poema este ideea dragostei cea *peste fire* — espresia apare o dată în prima versificare — dintre o pămînteancă şi o ființă nemuritoare ; dragostea incompatibilă, pentru că însăşi eternitatea, de care nemuritorul doreşte să se dezlege pentru a o face cu putinţă, nu abate inima fetei de la ispita iubirii mai pămînteşti cu un fiu de om" (Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1965, p. 272).

În drumul lui, care-i va hotărî lupta între veșnicie și vremelnicie, ca și ceilalți, trece prin gîndul de „dor": „Privește-n jos castelul în splendoare,/ L-apucă dorul inimei..."

Cînd, între timp, Florin i se înfățișează în semnul de anunțare al „florii", fetei i se comunică prin gînd o bulversare a viselor: „Și ochii ei pluteau în mii de vise". Dar bulversarea nu e de ordin dimensionar, ca în cazul incompatibilului pretendent, și echivalența gîndurilor permite ca însemnul de cuplu predestinat, stabilit, „lacrima", să apară: „... Din ochiu-i cură/ Un fir senin de lacrimi; ea își strînge/ Cu-a ei mînuțe inima și plînge"; „pasărea" săvîrșește apoi ceea ce „floarea" numai anunțase — apropierea tinerilor.

Dar tot ceea ce s-a perindat pînă acum se subsumează unui ordonator suprem al gîndurilor — cel ce e ființă supremă își are ca propriu gînd însăși lumea: „al cărui gînd e lumea". Zmeul simte acum „dorul" și, pentru ca să-l poată trăi în compatibilitate cu cea căreia îi fusese hărăzit, cere vremelnicia. Gîndul uman e trecător și ființa supremă expune acum întreaga semnificație a gîndurilor prin care s-au manifestat pînă acum personajele: „Astfel și ei își aruncar-ideea,/ Dorința, pășul în nemărginire,/ Dar cum scîntei se sting în drum spre soare,/ Astfel și omu-aspiră, dară moare". Gîndul etern se opune nimicniciei de o clipă a prezentului: „Între ieri/Și mîni, o clipă".

Iar dacă Zmeul a trebuit să renunțe la acomodarea gîndului lui la clipa prezentului, el își proiectează gîndul răzbunător al blestemului tocmai în contrazicerea concomitenței de clipă a muritorilor: „Un chin s-aveți: *de-a nu muri deodată*".

Purtătorii gîndurilor din textul poetic sînt antrenați în unele relații sau sînt respinși de altele. Tatăl e cel ce ordonează gîndurile fetei prin refuzul de a le lăsa libere pentru a fi comunicate; aceasta e simbolica claustrare a fetei. În limitele umanului, această situație poate fi depășită de Florin, compatibil în gînduri cu fata, care, dacă aderă favorabil la niște interdicții, reușește să intervină în ordonarea impusă de tată. Amîndoi — fata și Florin — se supun unei trăiri gîndite în vremelnicie.

---

[35] „A visa este pentru eroul eminescian [...] egal cu a medita" (Eugen Simion, *op. cit.*, p. 277).

[36] „Eminescu a tratat motivul în felul său și a concentrat în jurul lui toate marile direcții ale lirismului său, într-un efort de concentrare și desăvîrșire, care anunță parcă sfîrșitul carierii sale de creator" (Tudor Vianu, *Literatură universală și literatură națională*, *ed. cit.*, p. 187).

Ființa supremă, care ordonează gîndurile lumii, atribuindu-și ca însuși gînd lumea, dimpotrivă, afirmă și recunoaște coordonatele de concepție, nu refuză gîndul în dimensiunile pe care i le conferă umanul și supraumanul, dar susține incompatibilul superiorului etern cu obișnuitul trecător.

Cel care rămîne singur în această confruntare a gîndurilor e Zmeul, căruia — fără a fi putut obține ridicarea umanului la dimensiunile supraumanului — nu îi este primită nici acceptarea lui de a coborî în uman. Dar el își proiectează gîndul răzbunător al celui ce e refuzat, intervenind în echilibrul dat de compatibilitate : vremelnicia ritmată simultan. Cei doi înscriși alături pe orbita vremelniciei sînt condamnați la un decalaj existențial, care deschide în fond o dramă a incompatibilității de timp și gînd în însăși compatibilitatea care le-a determinat apropierea. Nu credem, prin urmare, că motivația finalului propriu poemului eminescian — și diferit de al basmului-model — poate fi doar cea afirmată de Tudor Vianu : ,,Răzbunarea zmeului în basmul lui Kunisch i-a părut lui Eminescu prea brutală și această atenuare a ei este primul pas către accentul de seninătate înaltă cu care varianta definitivă se încheie'' [37]. La nivelul gîndurilor dominatoare, răzbunarea din textul poetic nu e o ,,atenuare'', ci o formă cel puțin la fel de ,,brutală'' ca cea din basmul lui Kunisch, care viza însă nivelul epic propriu-zis. Și cu atît mai puțin adevărate sînt unele afirmații care încearcă să explice acest final, ca bunăoară : ,,Eminescu modifică esențial sfîrșitul basmului, introducînd o filosofică resemnare și un sentiment altruist față de fericirea celor doi îndrăgostiți'' [38].

Întreaga această semnificație, pe care lectura noastră a încercat s-o descifreze din text, este proiectată de poet pe un fond de basm, poemul fiind, ,,minus fabulația, o creațiune originală de întîiul ordin și pătrunsă întru totul de spiritul și farmecul lexical și ritmic, propriu creațiilor eminesciene. Că, așa cum s-a desprins din cercetări migăloase și varii, diferența dintre basm și poem este una de clasă, de categorie. [. . .] deși basm, *Fata-n grădina de aur* e oarecum o poveste de pe tărîmul nostru, al muritorilor — extract de basm'' [39].

Miron și frumoasa fără corp (*Opere complete*, *Literatura populară*, I. București, 1902) [40] e tot un poem al gîndului în ipostaza neîmplinirilor. Ursitoarele decid gîndurile și dorințele eroului în așa fel încît să-l determine la incompatibilitatea propriei existențe cu gîndurile lui. Dacă în *Fata-n grădina de aur* era incompatibilitatea gîndului și a dorinței proiectate în existențe constant diferite și despărțite, putîndu-se chiar prelungi într-un fel incompatibilitatea — așa cum sugerează finalul — în existențe ce s-au împreunat tocmai pe criteriul compatibilității, aici gîndul și dorința sînt încă mai dramatice. E gîndul idealului, al perfecţiunii dorite şi neîmplinite [41]. Dar aparenta atingere a idealului face mai operantă realitatea în semnele ei de imperfecţiune.

---

[37] Tudor Vianu, *Poesia lui Eminescu*, București, Editura Cartea Românească, f.a., colecția Gîndirea, p. 116.

[38] D. Murărașu, *Eminescu și literatura populară*, *ed. cit.*, p. 73.

[39] Perpessicius, *Eminescu*, *Opere*, vol. VI, *ed. cit.*, p. 491.

[40] *Die Yungfrau ohne Körper*, din aceeași carte a lui R. Kunisch.

Mersul eroului în sensul evoluţiei lui conţinute de basmul folcloric în general [42] e firesc : se naşte un fecior oarecare, căruia îi vin — potrivit credinţei populare — ursitoarele, care-i înnădesc firele existenţiale; îşi dobîndeşte soţia de rang social sporit trecînd probele impuse de motivele basmului — proba de frumuseţe, de isteţime, de voinicie [43] —, pentru ca de aici încolo să înceapă desfătarea de idei a poetului, deoarece de aici încolo eroul se converteşte valoric în fiinţa lirică a vehiculării gîndurilor lui. Lucrul a fost remarcat de Ion Rotaru, care constată că poetul a respectat naraţiunea lui Kunisch, modificînd atmosfera [44], dar numai pînă cînd eroul ,,începe să dea semne de nelinişte din cauza dorului după frumoasa fără corp'', cînd ,,tonul eminescian reintră în drepturile sale''[45].

Impulsul evoluţiei lui de acum înainte e al gîndului dominat de dorinţa perfecţiunii totale : ,,Dorul după ce-i mai mare/ N-astă lume trecătoare,/ După ce-i desăvîrşit,/ Şi tot sufletul îl doare/ După cum a fost menit''.

Pentru atingerea formei ideale i se impune unicitatea gîndului şi a dorinţei şi neacceptarea aducerii aminte : ,,...fără însă/ Să gîndeşti la alta-n lume''. Cînd interdicţia gîndului său este respectată şi idealul pare a i se conferi gîndului lui, el descoperă incompatibilitatea cu sine a acestui gînd, care devine stigmat tocmai pentru că-i este conferit : el rămîne un ,,trecător'', un vremelnic, ale cărui gînduri trebuie să fie perfectibile. Atunci cînd ele încearcă să atingă limita superioară, îi este trădată existenţa statuată de vremelnicie şi se declanşează declinul gîndurilor lui. Imaginea crezută perfectă nu îi aparţine, pentru că ea este situată sub semnul eternităţii. Din acest conflict conceptual între real şi ideal, cel ce a încercat aderarea la ideal [46] refuză realul şi gîndurile lui nu mai suportă : ,,Şi nimic nu-i pe măsura/ Celor ce avea în gînd''.

S-au păstrat în manuscrisele lui Eminescu şi unele texte notate, fără a fi intrat în procesul creator al poetului [47].

Un text ca *Frumoasa Lumii*, care a beneficiat şi de un fragment versificat, se aşază sub aceeaşi dominanţă a problemelor conceptuale pe care le-a dezvoltat poetul în basmele lui. Ceea ce acest text conține ca biografie a eroului de inițiat, ca un preambul posibil al inițierii, a reținut interesul poetului. Deși motivul central e dobîndirea soției și păstrarea ei, basmul este biografia eroului îndrăgostit, a acelui individ al poeziei eminesciene care se însingurează sau este însingurat și tînjește după pereche, ca și omologii lui din lumea basmelor create de Eminescu. Prima parte este destinată dobîndirii de către personajul aflat la vîrsta preinițierii — copilăria — a datelor de excepție prin care își asigură viitoarea inițiere de vîrstă. Această preinițiere se realizează pe verticalitate, prin coborîrea într-o lume a tenebrelor, pentru ca la urcare să-și redobîndească statutul modificat însă prin parcursul acestei prime etape inițiatice. De aici încolo dobîndirea soției se desfășoară firesc, prin mijlocirea datelor dobîndite.

---

[41] ,,Poetul îi dă semnificaţie filozofică, cîntînd nostalgia de prototip, conflictul între ideal şi real'' (George Călinescu, *Studii eminesciene...*, *ed. cit.*, p. 36).

[42] ,,Poemul, într-o parte, cel puţin, a lui, creează ţărănia nu prin imitarea poeticei folclorice, ci prin descripţie a vieţii rurale şi vocabular neaoş. Înrîurirea lui Creangă pare să se vadă'' (George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. V, Bucureşti, EPLA, 1936, p. 237).

[43] Dar nu trebuie să reţinem doar atît din poemul care nu înseamnă pitoresc rural : „Eminescu, urmînd credincios modelului, a scris în versuri un basm căruia nu i-a adaos ca semnificaţie, dar în cursul noii creaţii n-a lăsat la o parte credinţele şi tradiţiile populare, nici viziunea vieţii simple de la ţară, nici nota de voioşie şi haz şi nici jocurile cu ocazia nunţii'' (D. Murăraşu, *op. cit.*, p. 70—71).

[44] ,,Avem de-a face cu o ţărănire pitorească a versiunii germane'' (*op. cit.*, p. 172—173)

[45] Ion Rotaru, *ibidem*, p. 174.

[46] ,,Miron se hotărăşte să fie al cerului, dar nu se poate menţine în el'' (D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1969, p. 313).

[47] ,,Analiza manuscrisului a scos la iveală mai multe elemente care îndreptăţesc presupunerea că basmele acestui ciclu : *Călin Nebunul*, *Frumoasa lumii*, *Borta vîntului*, *Finul lui Dumnezeu*, au fost notate după relatare orală, de la acelaşi povestitor'' (Mihai Pop, *Originea orală a basmului Călin Nebunul*, în ,,Viaţa românească'', an XVII, 1964, aprilie—mai, nr. 4—5, p. 207).

Cel ce a dirijat prima etapă a inițierii — bătrînul vrăjitor — revine cînd e o nouă treaptă de exprimare a ei. Aceasta e atestată prin proba de aptitudine în vederea menținerii partenerei dobîndite. Reintervine inițiatorul — același bătrîn vrăjitor — în preajma căruia eroul e pus într-o situație similară celei anterioare, rezolvată prin redobîndirea însemnelor de excepție. Trece și acest moment al consolidării lui existențiale în sensul împlinirii erotice, pentru ca a treia oară să apară bătrînul vrăjitor travestit, gata de a încerca o nouă atentare la echilibrul redobîndit. Dar acum eroul e deja verificat și însemnul de excepție îi este cu devotament conferit încît, fără a mai trece prin criza probatoare, este statornicit ca împlinit în cuplul deja consolidat, lucru marcat și de dispariția definitivă a semnului de incertitudine provocată și probată — vrăjitorul. Eminescu a versificat doar prima parte — acea coborîre și urcare ca demers inițiatic, care va determina apoi parcursul existențial al eroului.

Textul i-a atras, poate, atenția poetului prin posibilitățile explicative pe care le oferă în definirea unui erou de excepție, care este îndrăgostitul lui Eminescu, trecut printr-un ritual inițiatic al predestinării. E poate ceva din biografia posibilă a eroului, care aderă la uman, fiind categorial desprins de el. Desprinderea e operată în verticalitate în mod constant, uneori e o situare la înălțime care-i conferă caracterul de excepție, aici e o situare în adîncime care probează același lucru.

*

Așa cum în cuprinsul cultural-folcloric românesc, *Miorița* se desprinde de orice categorisire de gen și specie pe care se proiectează faptele de poezie, de proză, de melos etc., purtînd ampla semnificație a marelui și singurului mit cu adevărat românesc, și poemul *Luceafărul* se fixează pe genericul de supremă poezie românească — emblemă a măreției de gîndire și realizare a versului național. El nu e un basm cult, nu e un poem liric sau epic, e poezia în deplinătatea ei, care refuză atribute de încadrare în limite categoriale. Expresie sublimă a poeziei românești, *Luceafărul* este desigur și o valoare chintesențială a gîndirii poetice eminesciene, distribuită, prin unele din simbolurile ei, și în poemele-basme.

Gîndul ordonator decisiv a tot ce e mișcare, acțiune, relație interumană, de care nu se desprind — după cum am văzut — nici personajele din basm, este și aici semnul de trăire și manifestare: „În *Luceafărul*, toate mișcările esențiale ale protagoniștilor se săvîrșesc pe scările gîndului. Chemările Cătălinei, cu știutele lor variații („Pătrunde-n casă și în gînd/

Şi viaţa-mi luminează", „Pătrunde-n codru şi în gînd,/ Norocu-mi luminează"), păstrează gîndul ca termen constant. Hyperion, în zborul său spre demiurg, este el însuşi „gînd purtat de dor". Şi chiar pajul şăgalnic, care încercase la început să rupă mrejele gîndirii ("Ce voi? Aş vrea să nu mai stai/ Pe gînduri totdeauna"), se va înnobila prin puterea ei, deschizîndu-se unor noi aspiraţii : „Cu farmecul luminii reci/Gîndirile-mi străbate,/ Revarsă linişte de veci/ Pe noaptea mea de patimi" [48].

Acea forţă individuală de excepţie, de neaderenţă tragică, dar statuară, la categorialul uman, la dimensiunea terestră, care defineşte geniul sau titanul în percepţia eminesciană, proiectată şi asupra personajului de basm, îşi află imaginea-simbol în poemul *Luceafărul* [49], cum chiar poetul o spune : „Înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pămînt nici e capabil a ferici pe cineva, nici de-a fi fericit. El n-are moarte dar nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă cu soarta geniului pe pămînt" [50].

Atît de pregnantă este contopirea gîndirii eminesciene cu acest poem-mit, a purtătorului de însemn particularizator titanic cu personalitatea însăşi a poetului, încît creatul comunică însăşi devenirea creatorului : „*Luceafărul*, despre care s-a spus că este un poem *pornit din viziunea eternităţii şi în acelaşi timp din slăvirea singurătăţii* (Ovid Densusianu), este într-un fel şi biografia spirituală a poetului, în momentul supremei sale încordări creatoare, izolat în meditaţia sa, în distilarea fondului de idei ale poemului său" [51].

Şi este un elogiu pentru poezia noastră populară faptul că, oricînd se vorbeşte despre *Luceafărul*, numele poetului este asociat fondului de poezie tradiţională folclorică românească [52], la care se opreşte firesc orice demers de reconstituire a procesului de elaborare artistică : „...ca să dea motivului popular originar înţelesurile filozofice adînci pe care le urmărea, într-o formă alegorică, în metafore reînnoite cu o forţă de asociere neîntrecută încă, pe alocuri înrudită cu eposul folcloric, poetul a supus materia primă la o îndelungată şi inspirată prelucrare artistică" [53].

Acelaşi lucru îl spune şi Tudor Vianu atunci cînd propune un atribut clasificator poemului — acela al „liricii mascate" —, motivat prin succesivele şi felurit încercatele purificări de convenţiile epice în favoarea unui conţinut de esenţă lirică : „*Luceafărul* lui Eminescu este o creaţie aparţinînd acestei lirici mascate şi de aceea era cu totul necesară înlăturarea tuturor acelor episoade care ar fi putut orienta atenţia cititorului de la intuiţia miezului liric al bucăţii către interesul inadecuat aci pentru peripeţie"[54].

---

[48] Ştefan Cazimir, *op. cit.*, p. 23.

[49] „...un model strălucit de felul cum poetul român înţelegea să prelucreze materialul poetic, ridicîndu-i existenţa amorfă la înălţimea simbolului" (D. Popovici, *op. cit.*, p. 313).

[50] După Eminescu, *Opere*, ediţia Perpessicius, vol. II, p. 403—404.

[51] Gh. Bulgăr, *Evoluţia expresiei poetice în variantele Luceafărului*, în „Viaţa românească", an XVII, 1964, aprilie—mai, nr. 4—5, p. 263.

[52] „Între basm şi poem şi dincolo de cadrul, aşa-zicînd convenţional, propriu oricărei ficţiuni de natura aceasta, cu fete de împărat îndrăgind aştrii şi căzînd în mrejele copiilor de casă, *Luceafărul* abia de mai păstrează ceva din matca folclorică... Prin aceasta *Luceafărul* este un poem de intensă originalitate, în care florile de cîmp ale sugestiilor folclorice s-au transmutat în rarele flori albastre ale unei înalte expresii artistice" (Perpessicius, *Caiete critice*, 1, p. 181).

[53] Gh. Bulgăr, *op. cit.*, p. 261.

*

Revenind la cele cîteva basme, din perspectiva pe care le-o impune *Luceafărul*, acestea sînt de neevitat în biografia poemului, fiind însă ele însele poezie eminesciană, pe care poetul, ca o garanţie valorică, le situează în prelungirea înseşi a literaturii populare, care „...nici se poate numi altceva decît cugetarea şi productele fantesiei poporului însuşi,[...] sau produceri ale clasei culte, care se potrivesc însă aşa de bine cu gîndirea poporului, încît dacă acesta nu le-au făcut, le-au putut însă face" [55].

MIHAI EMINESCU — EXPRESSION SUBLIME DE LA POÉSIE ROUMAINE

(Résumé)

On entreprend l'analyse des œuvres d'inspiration folklorique de Mihai Eminescu et qui appartiennent à la catégorie du conte d'auteur.

M. Eminescu voit dans le conte plus qu'une catégorie littéraire : c'est tout un univers de conception, de mentalité, de profondeur de la pensée.

Sa conception du monde et l'expression poétique qui en est le support se retrouvent aussi dans les contes créés par lui. Du conte populaire le poète extrait l'image d'un individu exceptionnel, qui devient chez lui le titan, le génie. Le héros du conte d'Eminescu est supérieur du point de vue idéatique et dépasse le héros d'aventure du conte populaire.

Le poète est en permanence intéressé par le processus d'initiation du héros dans son parcours d'exception. En ce sens, un signe important en est la larme — signe mythique, filtre de pureté dans le devenir du héros. A partir de la naissance, passant par l'enfance et jusqu'aux actions héroïques visant l'accomplissement marital, ce signe aquatique essentialisé est présent.

Un autre signe est la nuit et son obscurité, en tant qu'espace et temps du rêve, puisque rêve c'est révélation, connaissance.

La pensée elle aussi vient définir un monde mythique dans le conte d'Eminescu. Chaque personnage, chaque action passent par le filtre de la pensée et le gouverneur suprême est l'être qui régit les pensées du monde.

De cette perspective on analyse les textes : *Făt-Frumos din lacrimă* (Le Prince Charmant né de la larme), *Călin Nebunul* (Călin le Fou), *Fata*

---

[54] *Poesia lui Eminescu, ed. cit.*, p. 117.

[55] Eminescu, articol din revista „Globul", 1897, după Mihai Pop, *Eminescu şi folclorul*, în vol. *Studii eminesciene*, p. 207.

din grădina de aur (La fille du jardin d'or), *Miron și frumoasa fără corp* (Miron et la belle sans corps), *Frumoasa Lumii* (La Belle du Monde), textes qui représentent des moments essentiels dans le processus de création du poème *Luceafărul* (L'étoile du soir).

Luceafărul, ce n'est pas *un* conte d'auteur, ce n'est pas non plus *un* poème lyrique ou épique ; c'est *la* poésie dans sa suprême majesté, qui refuse les limites catégorielles. Expression sublime de la poésie roumaine, *Luceafărul* est la quintessence de la pensée poétique de Mihai Eminescu, distribuée par ses symboles dans les contes-poèmes.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **VECHI MANUSCRISE DE FOLCLOR.** Asociația Folcloriștilor și Etnografilor din județul Sibiu deține, alături de cele peste 40 000 de creații populare, o serie de manuscrise din secolul trecut, care permit cercetătorului interesante considerații pe marginea creației de tip folcloric și, fapt cu totul remarcabil, a evoluției alfabetului românesc : trecerea de la alfabetul cu caractere chirilice la cel cu caractere latine.

Cel dintîi manuscris, datat *Mohu — 1848*, se plasează, așadar, în perioada alcătuirii primei mari colecții de folclor românesc — *Baladele*... lui Alecsandri. Alături de creații populare autentice, culese probabil din satul natal, întîlnim o serie de *versuri* de largă popularitate, cum ar fi *Versul lui Bărnuțiu*, odă închinată luptătorului de la '48 și *Versul românilor* (de fapt *Răsunetul* lui Andrei Mureșanu), ambele surprinzînd efervescența națională și culturală din Transilvania celei de-a doua jumătăți a secolului trecut.

Al doilea caiet, din 1869, aparține tilișcanului Prică Constantin — cătană împărătească la Fiume între anii 1868 și 1869. Domină poezia de dor și înstrăinare : dorul după plaiurile natale, după șezătoare, după tot ce a lăsat în urmă —părinți, frați, surori, dar mai ales „mîndruliță". Întîlnim, de asemenea, orații de colăcărie, balade și *Hora Unirii*, ultima demonstrînd încă o dată cît de cunoscută era literatura lui Alecsandri la acea vreme în Ardeal.

Ultimul manuscris, poate cel mai interesant, acoperă o perioadă de aproximativ 30 de ani, fiind încheiat la 1875. Grafia chirilică, de la începutul caietului, împreună cu limbajul arhaic indică, fără tăgadă, mijlocul secolului al XIX-lea, ultimele poezii demonstrînd clar traversarea perioadei latiniste din Ardeal. Nicolae Oprian din Poiana, posesorul caietului, a fost un sensibil observator și comentator al evenimentelor politice, fiecare pagină relevînd calde sentimente patriotice. Orațiile „la oamenii mari" sînt închinate lui Traian, Mihai Viteazul, Cuza și Iancu — eroii neamului, *Ultima noapte a lui Mihai Viteazu* de Bolintineanu devenind în caietul său *Vers național*, iar *Hora Unirii* — *Hora fraților români*. *(Ilie Moise)*

FUNCȚIA FORMATIVĂ A FOLCLORULUI ȘI PERSONALITATEA CREATOARE A LUI MIHAI EMINESCU

(POEMUL *MIRON ȘI FRUMOASA FĂRĂ CORP*)

SABINA ISPAS

Creația eminesciană a oferit material de analiză eruditilor esteticieni, critici literari, filozofi (români și străini), din multiple perspective: artă a cuvîntului, filoane filozofice, perspectivă istorică etc. Problema legăturilor existente între poezia lui Eminescu și textul folcloric a fost nu de puține ori cercetată și explicitată, mai ales sub aspectul motivelor și subiectelor comune, al tipului de versificație și al interesului pe care poetul l-a acordat culegerii creației populare orale [1]. De atenție deosebită s-au bucurat două dintre poeme: capodopera literaturii noastre naționale, *Luceafărul*, și poemul, publicat postum, *Miron și frumoasa fără corp* [2].

În anul apariției *Luceafărului*, 1883, Mozes Gaster semnalase ca sursă posibilă de inspirație pentru Eminescu unul dintre textele publicate de Richard Kunisch în volumul *Bucarest und Stambul. Skizzen ans Ungarn-Rumanien und der Türkei* (Berlin, 1861) [3]. Basmul *Das Mädchen im gol-*

---

[1] În calitate de membru al societății literare „Orientul", Eminescu a avut sarcina, în vara anului 1869, să culeagă folclor din Moldova. Personal a alcătuit și, cînd a avut ocazia, a achiziționat, de la diferite persoane, caiete cu texte populare. Cele mai numeroase piese consemnate în aceste caiete sînt lirice, cîteva balade, basme, proverbe și ghicitori — cf. Ov. Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 220—228, M. Eminescu, *Literatura populară*, comentată de D. Murărașu, Craiova, Scrisul Românesc, (1936), p. 29—31.

Preocupările lui Eminescu legate de culegerea folclorului au fost cunoscute destul de tîrziu, inițial prin publicarea unor texte în „Convorbiri literare" (1892), ulterior prin editarea primului volum M. Eminescu, *Opere complete* I. *Literatura populară*, îngrijit de Ilarie Chendi, în 1902, apoi M. Eminescu, *Literatura populară*, comentată de D. Murărașu, 1936 și, în sfîrșit, prin publicarea celui de al VI-lea volum de *Opere. Literatura populară*, sub atenta îngrijire a lui Perpessicius.

[2] M. Gaster, *Literatura populară română*, București, I. Haiman, 1883; Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, București, Cartea Românească, 1930; *M. Eminescu, Literatura populară*, comentată de D. Murărașu, *ed. cit.*, p. 69—71, 105—117; D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, Institutul de Istorie Literată și Folclor, 1938; D. Caracostea, *Studii eminesciene*, ediție îngrijită și note de Ion Dumitrescu. Prefață de George Munteanu, București, Editura Minerva, 1975; D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, București, Editura Tineretului, 1969; Ed. Papu, *Poezia lui Eminescu*, București, Editura Minerva, 1971; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, 1, București, Editura pentru Literatură, 1969; Ion Rotaru, *Eminescu și poezia populară*, București, Editura pentru Literatură, 1965; Eugen Todoran, *M. Eminescu — epopeea română*, Iași, Editura Junimea, 1981. O cercetare a poemului eminescian, prin prisma istoriei mentalităților și a antropologiei culturale, este încercată de Paul P. Drogeanu și lucrarea *Trei perspective ale trupului cultural* (ms.) și în comunicarea *„Frumoasa fără corp"... sau locuirea între urbanism și paganism*, în „Arta", XXXV (1988), nr. 7, p. 37.

[3] M. Gaster, *op. cit.*, p. 549.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 2, p. 139—153, București, 1989

denen Garten a fost prelucrat de Eminescu în poemul *Fata'n grădina de aur*[4]; *Die Jungfrau ohne Körper*, cel de al doilea text publicat de Kunisch, a devenit *Miron și frumoasa fără corp*[5]. D. Caracostea, printre cei dintîi, sesizează valoarea informației furnizate de Gaster și publică, în 1926, cele două basme „culese din Muntenia", din volumul lui Kunisch, în traducere românească. Această publicare a ușurat lectura textelor în proză care au stat la baza celor două poeme și i-a ajutat pe folcloriști să aprecieze calitatea textelor pretinse a fi culese din Muntenia. Nici unul dintre cele două basme nu este ceea ce specialiștii numesc „basm popular", cu circulație orală, nu dispune de variante care să fi circulat sau să circule în mediile folclorice. Kunisch a fost un adept al prelucrărilor pe teme populare. El alătură motive, episoade, personaje mitologice, instrumentar într-un amalgam care dovedește, totuși, o relativă înțelegere a semnificației acestor elemente de folclor românesc, alăturate artificial pentru a obține un anume construct cu valoare filozofică[6]. S-ar putea ca tocmai această tehnică, prin care personaje și întîmplări cu valoare alegorică, simbolică au fost concentrate într-un spațiu limitat, să-l fi atras pe Eminescu. Cunoașterea basmului popular românesc a fost la poet o constantă a preocupărilor lui, știut fiind că el avea însemnate între altele și *Călin Nebunul*, *Frumoasa lumii*, *Borta Vîntului*, *Finul lui Dumnezeu*[7]. Aplecarea spre basm și spre semnificațiile lui adînci a generat nu numai poemele amintite, dar și acea pagină de proză care îngemănează perfecțiunea folclorică cu creația de autor, *Făt-Frumos din lacrimă*. Poate că basmul l-a atras pe Eminescu tocmai pentru că „are, ca nici o altă formă de creație artistică, o semnificație ontologică prin el însuși"[8]. Nu numai basmul sau cîntecul liric i-au fost familiare. Dacă urmărim desfășurarea evenimentelor din viața poetului (în legătură cu numeroasele elemente ce aparțin culturii românești tradiționale de circulație orală prezente în textele sale) vom constata că *folclorul a avut un rol fundamental în formarea personalității sale.*

În Moldova secolului al XIX-lea, cu tot elementul cărturăresc și occidentalizat care pătrunsese adînc în viața boierilor și negustorilor români, reședințele micilor și chiar ale marilor proprietari, aflate în afara orașelor, cunoșteau o intensă viață „folclorică". Sărbătorile calendaristice, obiceiurile practicate la naștere, nuntă sau înmormîntare se desfășurau după tipare tradiționale naționale, comune pentru toți. Reprezentările mitologice și legendele alcătuiau substanță pentru felurite povestiri ce se depănau în cadrul domestic, liniștit al oricărei case. Lăutarii, profesioniștii cîntărilor, vehiculau un repertoriu relativ asemănător la masa domnească, în timpul petrecerilor cîmpenești, în casele țărănești, cu prilejul marilor sărbători sau al evenimentelor deosebite, în tîrgurile mari și mici ale țării. Cu alte prilejuri am subliniat acest fenomen din care se desprinde caracterul unitar al culturii noastre naționale la diferite nivele și categorii sociale. Aria de răspîndire a folclorului este atît în culturile izolate, primitive, cît și în cele civilizate, în mediile rurale sau urbane, aparține grupurilor dominante sau subordonate [9]. Tabloul acesta al „vieții folclorice", care se desfășura la toate nivelele societății românești pînă la începutul secolului al XX-lea, este ușor de desprins atît din interpretarea documentelor istorice, cît, mai ales, din paginile literaturii noastre. Eminescu, ca toți cei din generația sa, a cunoscut și a asimilat, „a absorbit", cum spun specialiștii, informația folclorică. Etapele copilăriei și adolescenței sînt esențiale pentru însușirea anumitor noțiuni, reprezentări de substanță folclorică, care, ulterior, regîndite și înțelese din perspectiva informației înmagazinate în perioada studiilor gimnaziale și universitare, vor fi redimensionate și utilizate. Influența și rolul formativ al folclorului asupra personalității lui Eminescu au fost neîndoielnice și directe și atunci cînd, în lungile peregrinări ale adolescenței, satele și tîrgurile ardelenești și muntenești i-au oferit tabloul complex și colorat al unei intense vieți folclorice.

---

[4] D. Caracostea, *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, Editura Librăriei Socec & Co, 1926, p. 5–8; Perpessicius, *M. Eminescu, Opere*, vol. VI, p. 47–62.

[5] *Ibidem*, p. 8–9, 33–46; *ibidem*, p. 65–83.

[6] D. Caracostea, cel care a întreprins unele dintre cele mai minuțioase și profunde analize privind relația dintre creația eminesciană și creația populară românească, face următoarea observație: „Aici atitudinea lui Kunisch față de basmul poporan iese la iveală cu toată claritatea. Nu numai în unele motive, dar și în concepția totală, basmul poartă întipărirea unei povestiri culte țesute din elementele poporane. Miezul e de-a dreptul alegoric-filozofic. Faptul că în ambele basme publicate de Kunisch găsim cele două aspecte ale motivului iubirii între suprapămîntesc și pămîntesc dă greutate părerii că el a cules nu la întîmplare, ci s-a interesat, în chip conștient, anume de aceste motive [...]. Privind acum basmul lui Kunisch în total, ca valoare, el se înfățișează ca o alcătuire hibridă" — cf. *Studii...*, *ed. cit.* p. 47, 48.

[7] Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 224; G. Călinescu, *op. cit.*, p. 250–252.

[8] Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 96.

Am accentuat *caracterul formativ* al folclorului pentru personalitatea lui Eminescu, esențial pentru înțelegerea acelui proces artistic în urma căruia, prin versificarea basmului despre „frumoasa fără corp", poetul a dat o substanță cu adevărat românească unui text fără strălucire și fără specificitate; basmul *Die Jungfrau ohne Körper* nu este decît un amalgam de informații privitoare la unele credințe și reprezentări mitologice românești, însăilate pe schema unor motive de basm alăturate artificial de Kunisch. Poemul *Miron și frumoasa fără corp* transfigurează poetic elemente specifice folclorului românesc, care slujesc unei riguroase afirmări ontologice, „o afirmare a ființei adevărate", a acelui „dar nesperat al culturii noastre folclorice adus umanității" care este basmul *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* [10].

Deși o analiză care dezmembrează părțile alcătuitoare ale unei creații artistice, le cîntărește și le caută echivalențe în „fondul popular" poate părea o impietate, ne permitem să întreprindem o asemenea „descompunere" a textului eminescian pentru a descoperi privirii adîncimea la care funcția formativă a folclorului românesc a pătruns în conștiința poetului, pentru că „nu poți concepe viața poeziei fără cunoașterea aspectelor ei folclorice"[11] și pentru că „cea dintîi poruncă din crezul generațiilor este: rădăcinează-te adînc în sufletul neamului tău"[12].

---

[9] E. B. Tylor, *Primitive Culture. Research into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, London, 1871; G. L. Gomme, *Folklore Relics of Early Village Life*, London, 1883; S. P. Bayard, *The Materials of Folklore*, în „Journal of American Folklore", 66 (1953), p. 1—17; articolul lui M. Harmon în *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, New York, 1949; W. R. Bascom, *Folklore and Anthropology*, în „Journal of American Folklore", 66 (1953), p. 283—290; Fr. L. Utley, *Folk Literature. An Operational Definition*, în „Journal of American Folklore", 74 (1961); N. Iorga, *La littérature populaire source de haute littérature*, în „Revue Roumaine des Sciences Sociales. Série de philosophie et logique", extras; Sabina Ispas, *Determinarea istorică a speciilor narative*, în „Dacoromania. Jahrbuch für östliche latinität", 6 (1981—1982), p. 89—96.

[10] C. Noica, *op. cit.*, p. 112.

Basmul publicat de Kunisch ne spune că: „Nevasta unui cioban născuse un fecior și bucuria părinților era mare [...]. Și pe cînd părinții căutau cu bucurie la prunc, iată, se deschide păretele și două zîne de toată frumusețea pășesc în colibă"[13]. Poemul eminescian se deschide cu marcarea unui moment ceremonial ușor identificabil în practica tradițională românească: pregătirea scaldei și a petrecerii de scaldă care premerg botezul: „Ce lumină-i și ce vorbe/ Jos sub grinzile colibii?/ Marta mînue cociorbe/ Iar Maria toacă hribii [...] Iar în colțul unei vetre/ Stau pe laiți, lîngă spuze,/ Un moșneag și trei cumetre,/ Povestesc mișcînd din buze./ Tinerica puica nașa/ Prejmuiește tot pe moașa,/ Pe cînd spală la un blid,/ Iar bătrîna gată fașa/ Și cumetrele se rîd"[14].

În monografia dedicată *Nașterii la români*, Elena Sevastos face următoarea precizare: „Cu 24 de ore înaintea botezului are loc „scăldăciunea" în felul următor: trei femei, moașa și încă două, cu lumînare aprinsă și sticle de rachiu în mînă, merg să poftească lumea la petrecere. Scăldăciunea are loc în casa părinților. Nașa primește o lumînare aprinsă în mînă, apoi un grup de femei pleacă jucînd și cîntînd spre fîntînă să aducă apă [...]"[15].

Ceea ce George Călinescu considera „un decor neaoș țărănesc"[16] este, în realitate, mult mai mult, dacă privim cu ochiul folcloristului. Nu este un simplu decor, ci un moment important din ceremonialul legat de naștere, practicat la români, detaliul etnografic marcînd un cadru de gîndire și semnificație specifică. Cu acuitate este surprins rolul moașei, atît de marcat, în tradiția românească, în primele zile de la nașterea unui copil, și cinstea cu care familia noului născut o înconjoară: „Tinerica puica nașa/ Prejmuiește tot pe moașa"[17]. Botezul, act ritual ulterior „scăldăciunii", este anunțat de prezența celor două femei care lucrează în preajma noului născut, Marta și Maria — nume ce amintesc de surorile sîrguincioase ale biblicului Lazăr. Dacă alegerea acestor două nume este făcută, probabil, ca să fie asociată cu actul botezului, acțiunile pe care ele le îndeplinesc pregătesc cel de al doilea moment tradițional important — pregătirea mesei ursitoarelor: „Marta mînuie cociorbe,/ Iar Maria toacă hribii"[18].

---

[11] D. Caracostea, *Arta* [...], p. XXV.

[12] D. Caracostea, *Studii* [...], p. 145.

[13] D. Caracostea, *Două basme*[...], p. 33.

[14] M. Eminescu, *Opere*, vol. VI, p. 65.

[15] Elena Sevastos, *Nașterea la români*. Studiu istoric-etnografic-comparativ, Iași, 1892, p. 235.

[16] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 264.

[17] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 65.

În lucrarea despre *Nașterea la români. Structuri și semnificații*, de Stanca Ciobanu și Irina Nicolau, sînt adunate importante date privind rolul moașei și poziția pe care ea o ocupă în societatea tradițională românească: „Cine moșește are mîinile aurite pînă la cot"; „Moașa era mai respectată ca o rudă. I se zicea moșica, căci cine ți-e mai aproape decît cea care te-a ajutat să vii pe lume"; „Moașa pentru un copil este mai scumpă ca un naș sau o nașă"; „Moașa ajută femeia să nască, taie buricul, face prima scaldă[...],aduce mîncare timp de 8 zile, pune masa ursitoarelor, duce copilul la botez"; „După botez are loc răscumpărarea sau descumpărarea copilului de către părinți, căci, din momentul tăierii buricului și pînă la răscumpărare, pruncul aparține moașei. Petrecerea amintește ceremonialul de nuntă" (ms. poz. 1092–1131).

[18] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 65.

La masa ursitoarelor se pun multe feluri de bucate, între care și legume: „de toate bolbotinele"[19]. În viața individului, în tradiția românească, momentul ursirii este un moment de răscruce pentru existență. De aceea acest moment ceremonial trebuie pregătit cu grijă. Moașa și mama au rol principal acum: „Visul moașei după nașterea copilului este premonitor"; „cine doarme cu capul pe masa ursitoarelor visează ce spun în momentul în care hotărăsc soarta copilului"; „visul mamei și al copilului din noaptea cînd vin ursitoarele este premonitoriu pentru soarta copilului"; „moașa tălmăcește visul"; „Moașele aud tot și știu ce ursesc fiecărui născut, dar nu le este iertat a descoperi nemica sub motiv că-și pierd viața"; „La naștere moașele ursesc, adică închină pe nou-născuți ursitoarelor". Sînt situații cînd moașa se adresează, la masa pregătită ursitoarelor, cu următoarele cuvinte: „Sfintelor, bunelor,/ Să veniți la acest prunc/ Line ca apa,/ Moi ca pîinea,/ Dulci ca mierea,/ Să-i dați zile multe, fericite,/ Cu zilele să trăiască,/ Cu norocu să se hrănească"[20]. În textul lui Kunisch mama noului născut se adresează ursitoarelor astfel: „Măestrelor, noi suntem oameni sărmani și norocul a fugit mereu departe de coliba noastră. Dar vă vom da mulțămită toată viața dacă v-ați îndura să dăruiți băiatului acestuia tot binele de care noi n-am avut parte", pentru a cere apoi: „să dăruiți mai mult băiatului meu, să se deosebească de toți ceilalți oameni"[21]. În textul poemului: „Zise-atunci duioasa mamă: /— „Mulțămesc de cîte-ascult,/ Dară mulți i-or fi de samă/ Ș-or avé atît de mult./ *Lui să-i dați ce din mulțime/ N-a putut să aibă nime,/ Și nespus și fără rost*"[22]. Ursitoarele și ursirea apar și în alte două poeme ale lui Eminescu: *Povestea Dochiei și ursitoarele* și *Ursitoarele*. Aici aflarea ursitei în vis, de către mamă și copil, este explicită: „iară pruncul și cu muma/ Față-n față dorm acuma/ Și cum dorm cu ochiu-nchis/ Au visat același vis"; „Muma doarme, pruncul rîde,/ Copacul se reînchide"[23]. Nu interesează legătura, ușor de observat, dintre cele trei poeme, ci constanța cu care revine motivul ursitoarelor și ursirii la Eminescu. Or concepția tradițională românească despre relația om—destin se dezvăluie cu deosebire în tradiția ursitoarelor și a actului ursirii, fundamentală pentru vechea spiritualitate românească. Practici și interdicții legate de acest moment aveau tocmai rolul să dezvolte anumite trăsături fizice și morale ale noului născut și să împiedice o orientare nefavorabilă a destinului.

Prima parte a poemului sugerează un „tablou în mișcare", în care viermuiala terestră, obișnuită în asemenea ocazii, se îmbină superficial cu momentul ritual al botezului, prilej de veselie care nu are, pentru participanți, gravitatea pe care ar necesita-o canonic. Atmosfera rituală se simte abia în momentul apariției ursitoarelor. Ambianța se modifică, devine impregnată de magic și mister. Pînă atunci locul nașterii copilului era o colibă sau un bordei luminat „la lumină din surcică"; misterul ursirii se desfăşoară într-o casă inundată de lumină: „Şi de-o tainică lumină/ Toată casa este plină/ Ce din ochii lor porni" [24].

---

[19] Masa ursitoarelor se pune: în mijlocul casei, pe locul unde a avut loc nașterea, la răsărit, lîngă patul mamei și al copilului. Pentru informații privind obiectele ce se pun la masa ursitoarelor, semnificația acestora și detalii privind ursirea vezi S. Ciobanu, I. Nicolau, *Nașterea* [...], poz. 1167—1323.

[20] *Ibidem*, poz. 1196.

[21] D. Caracostea, *Două basme*[...], p. 33—34.

[22] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 69.

[23] *Ibidem*, p. 92; 97.

În tradiţia românească despre ursitoare, un contur fizic al acestora, bine precizat, nu este trasat. Cele mai multe informaţii le deţinem cu privire la originea lor, rolul pe care îl are fiecare, sentimentele de care sînt animate şi care le marchează funcţionalitatea. Basmul lui Kunisch trece peste acest moment cu superficialitate, nimic din mărcile tradiţionale nefiind luat în seamă: „Şi pe cînd părinţii căutau cu bucurie la prunc, iată se deschide peretele şi două zîne de toată frumuseţea păşesc în colibă. Ciobanul şi nevastă-sa privirä cu o cucernică teamă la fecioarele cele mîndre; ştiau că sînt ursitoarele, care se ivesc la naşterea fiecărui copil şi-l dăruiesc, după vrerea lor, cu podoabe trupeşti şi sufleteşti, hotărînd dinainte norocul şi fericirea" [25]. La prelucrătorul german fiinţele acestea mitologice sînt numai două. În tradiţia noastră ele pot fi: 1, 2, 3, 7, 9, 12, 24, 40, „multe" [26]. La Eminescu ele devin „ursite": „Dar de-odată din părete,/ Es ursite ca pe-o poartă" [27].

Ursirea face din noul născut un viitor erou de basm fantastic: „— Ca şi leii să fii tare/ Şi frumos ca primăvara,/ Să fii gingaş ca o floare,/ Luminos ca luna sara;/ Şi iubit să fii de lume,/ S-ai averi şi mare nume,/ Să te faci chiar împărat/ Şi să-ţi meargă astfel cum e/ La feciori din basme dat" [28]. Este primul moment al ursirii, în care i se dăruiesc copilului daruri „lumeşti", pe măsura omului ce urmează să devină, născut sub o stea norocoasă. Această existenţă este tulburată şi scoasă din obişnuit datorită cererii necugetate a mamei. Ea vrea ca pruncul să primească ceva „ce din mulţime n-a putut să aibă nime". Eminescu a pătruns în adîncul semnificaţiilor basmului fantastic, aducînd o echivalenţă pentru motivul „naşterii miraculoase", care se desfăşoară, de obicei, tot sub semnul forţării destinului, în acea intervenţie necugetată a mamei care se adresează direct ursitoarelor. Eroul basmului fantastic care se naşte în chip miraculos — mama bea roua de pe florile din grădină, înghite un bob de piper, mănîncă un anumit peşte sau un fruct căpătat în împrejurări deosebite etc. — în urma unor acţiuni cu valori magice, împlinite din dorinţa mamei de a avea un copil, nu se naşte pînă cînd nu este „menit": i se promite căsătoria cu o zînă sau „tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte". Mama noului născut din *Miron și frumoasa fără corp* împlinește un act similar celui ce provoacă nașterea miraculoasă și își proiectează astfel copilul într-o lume care sălășluiește în afara umanului. Necugetarea — ca și în basmul *Tinerețe fără bătrînețe* — dezlănțuie evenimente care nu sînt pe măsura omenescului, pentru că, în fapt, ceea ce cere mama pentru fiul ei este tocmai această tinerețe veșnică ; „frumoasa fără corp", care se dovedește a fi acea „dorință adîncă, neștiută decît lui, cum a fost menit", este o frumusețe eternă : „ce pipăi,/ Numărul vieții o pripă-i,/ Trecătoř, de unde-un șopot/ Și ființa lor o clipă-i,/ Eu eternă sunt..." [29], îi spune ea tînărului. „Fiul s-a născut sub semnul lui « a fi întru ceva anume », căci altminteri n-ar fi intrat în viață, el trebuie să caute, nu știe bine ce" [30]. „Pentru că, în clipa cînd devenirea întru devenire nu-și desfășoară *de la sine* lanțul ei, adică din clipa în care pruncul este adus pe lume dincolo de fire, acesta va aparține altei rînduieli decît cea care nu l-a putut zămisli și va aduce astfel excepția în legea, respectiv în curgerea oarbă a vieții" [31]. Fie că se căsătorește cu „zîna florilor" sau cu cea mai mică dintre trei zîne surori, cum se întîmplă în basmul lui P. Ispirescu, sau iubește pe „frumoasa fără corp" din poemul eminescian, apropierea eroului de una dintre aceste reprezentări este în fapt o tentativă de a atinge veșnicia : „[...] omul iese din condiția tuturor, atît a celor apropiați cît și a celor mai depărtați, ba chiar a celor din lumea largă a firii" [32]. În basmul nașterii miraculoase, eroul își întîlnește „menirea", zîna sau întruparea „tinereții fără bătrînețe" căutată. Și ea nu este numai întruparea ei, ci și dispersatoarea de tinerețe fără bătrînețe. Ea este Ființa" [33]. Numai că eroul poemului eminescian nu a avut o „naștere miraculoasă" ; ea i-a fost substituită printr-o intervenție necugetată, un gînd verbalizat fără contur și fără imagine : „nespus și fără rost", fără nume, și atunci acest ideal al veșniciei nu poate deveni o „ființă dispersatoare", pe care cu atîta subtilitate a descifrat-o filozoful în substanța basmului nostru, ci tocmai opusul acesteia, o imagine devoratoare de ființă, de viață. În acest „complex de motive",care are în centru „destinul iubirii între un om și o femeie supranaturală, o zeiță" [34], se poate întrevedea ceea ce D. Caracostea, cu acuitatea și sensibilitatea pe care a dovedit-o în înțelegerea textului eminescian, a caracterizat-o ca esență a „genului medial : nu conducem ci suntem duși printr-o prefacere mai presus de noi. Sentimentul de vieață al lui Eminescu este într-o mare măsură caracterizat prin reacțiunea titanismului, a setei lui de absolut, față de această realitate[...]. Sentimentul este acea dureroasă conștiință în fața unei puteri care te duce, dar n-o poți duce, căci face una cu esența lucrurilor" [35]. Dar la Eminescu „necontenit este prezent sentimentul timpului" [36], iar „conștiința timpului se asociază cu erotica" [37], în timp ce basmul lui Kunisch se „înfățișază ca o alcătuire hibridă”, pe care el nu l-a cules la întîmplare, ci interesat anume de acele motive care puteau alcătui un „miez alegoric-filozofic” [38]. Între textul publicat de prelucrător și realizarea versificată a lui Eminescu se interpune înțelegerea din interior a unor concepte tradiționale românești, pe care numai un trăitor în „mediul folcloric”, dublat de un gînditor instruit la școli înalte o putea avea.

---

[24] *Ibidem*, p. 66.

[25] D. Caracostea, *Două basme*[...], p. 33.

[26] Ursitoarele se numesc mare, mijlocie şi mică; una se numeşte Soarta, alta Moartea, una „Ursita adevărată"; se numesc Bogăţia şi Sărăcia; Decuseară, La Miezul Nopţii, Despre Ziuă; Bogat, Sărac, Potrivit; *a naşterii, a căsătoriei şi a morţii*; una ţine furca, una toarce şi a treia taie firul; ultima, cea mică, hotărăşte asupra norocului; prima „scrie copilului un destin rău, a doua unul potrivit şi a treia unul bun; cea mare urseşte binele, a doua viciile şi a treia părţile bune; una urseşte aur, alta argint şi alta pămînt; sînt îmbrăcate în alb; cînd ceasul este bun, ursitoarele vin cîntînd voios, dacă însă copilul s-a născut într-un ceas rău, cîntă trist; ele „aşază firul vieţii, cotindu-l prin toate locurile unde va umbla în timpul vieţii"; ursitoarele scriu în cartea destinului; scriu copilului pe frunte destinul: „Ceea ce este scris omului stă într-o carte aflată într-o chilie de piatră aflată la Izvorul Iordanului. În chilie este săpată o masă de piatră. *Acolo intră numai cei care nu au corp*"; ursitoarele se confundă uneori cu ielele; locuiesc în cer, pe malul mării, în văzduh, într-o pădure mare părăsită, în „pădurea ursitoarelor", în pustietăţi „în locuri curate, de picior de om necălcate, cu flori semănate şi de păsari cîntate", în munţii Eleonului, într-un palat cu o sală cu candele — cf. S. Ciobanu, I. Nicolau, *op. cit.*, poz. 1217—1275.

[27] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 66.

[28] *Ibidem*.

---

[29] *Ibidem*, p. 82.

[30] C. Noica, *op. cit.*, p. 119.

[31] *Ibidem*, p. 114.

[32] *Ibidem*, p. 124.

[33] *Ibidem*, p. 127.

[34] D. Caracostea, *Studii*[...], p. 35.

[35] D. Caracostea, *Arta*[...], p. 221.

[36] *Ibidem*.

[37] *Ibidem*, p. 225.

Aici am putea spune că se încheie o primă secțiune a poemului — secțiunea ursirii — pe care poetul a marcat-o intenționat. El a dovedit nu o cunoaștere întîmplătoare și fragmentară a tradiției naționale, ci o experiență personală, rezultat al formării și dezvoltării sale într-un mediu folcloric de ținută aleasă. O serie de detalii care sînt conținute în această numită de noi „secțiune” trimit la multe alte informații de natură tradițională, care se întrevăd în textul poemului [39].

Următoarele părți ale poemului urmăresc cu multă exactitate desfășurarea narațiunii publicate de Kunisch. Dar și aici semnificațiile episoadelor și personajele se îmbogățesc cu nuanțe familiare cuiva care, nu numai cunoștea, ci trăia în sensul tradiției naționale.

Alături de *ursire*, un alt concept care marchează poemul este cel de *dor*. Mult discutat în folcloristică, estetică, filozofie, dorul rămîne o marcă a spiritualității noastre naționale. Ceea ce îi menesc lui Miron zînele, ceea ce „din mulțime n-a putut să aibă nime,/ Și nespus și fără rost” (de nerostit în cuvinte), este tocmai o ipostază a dorului : „Fie-i dat ca totdeauna/ El să simtă-adînc într-însul,/ Dorul după ce-i mai mare/ N-astă lume trecătoare,/ După ce-i desăvîrșit” [40]. Menirea nu se leagă de o simplă dorință care i-ar fi sortită, ci de un *dor*, un impuls lăuntric care rămîne încifrat, la început, chiar și pentru erou : „Dar deși ferice încă,/ Totuși el în pieptul lui/ O dorință are-adîncă,/ Neștiută decît lui/ Dorul după ce-i mai mare/ N-astă lume trecătoare,/ După ce-i desăvîrșit/ Și tot sufletul îl doare/ După cum a fost menit./ Și pe toți el îi întreabă/ Dacă știu cumva în lume/ Astă tainică podoabă,/ Ăst odor fără de nume” [41].

„[. . .] greu s-ar putea defini acea stranie răscolire a sufletului apăsat de o durere « dureros de dulce », acea nostalgie călătoare care ne poartă gîndurile și sentimentele, cu acel « dor de ducă » în spațiu și timp, spre o dorință puternică, spre o iluzie pierdută, spre o împlinire sau o neîmplinire, spre ființe sau locuri dragi [. . .] poetul pare a fi singur în mijlocul lumii, dar, de fapt, el poartă cel mai adesea lumea în el. O lume a lui, lumea amintirilor, lumea aspirațiilor, a nostalgiei [. . .] efortul de a racorda lumea aceasta interioară atît de bogată, cu lumea exterioară, de care cel ce trăiește starea de dor, de solitudine nostalgică este privat complet sau numai parțial, definitiv sau numai temporar"[42]. Am citat pe larg acest paragraf din lucrarea Elenei Osiac-Bălan, pentru că este, cu adevărat, caracteristic pentru starea de dor care îl mistuie pe erou.

---

[38] D. Caracostea, *Studii* [. . .], p. 48, 47.

[39] Momentul în care ciobanul, tatăl noului născut, invită pe săteni la cumetrie : „Mi-a făcut băiet nevasta,/ Nu vă fie cu bănat./ Să-mi veniți și dumneavoastră/ Că ș-așa-mi sunteți din sat” amintește de o formulă cunoscută tradițional pe care o rostește, adesea, tatăl : „Poftiți să faceți un bine,/ Să veniți pînă la mine,/ Că fac astăzi botejune”—cf. S. Ciobanu, I. Nicolau, *op. cit.* Nu întîmplător nașterea are loc în casa unui cioban ; o narațiune larg răspîndită în mediul folcloric este cea despre „Ciobanul și ursitoarele”. Copilul mic, cînd este adus acasă, după botez, este numit „ciobănaș”, iar emblema „bunului păstor” era, desigur, cunoscută pretutindeni atunci.

În creația eminesciană mai greu ar fi de limitat simbolica și semnificațiile ei la dimensiunile unei lecturi individuale, decît de surprins multitudinea de nuanțe pe care gîndirea titanică a poetului le putea asocia și mînui.

[40] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 69.

[41] *Ibidem*, p. 75.

Dintre toate dorurile, dorul de dragostea (aici în ipostaza de absolut, de viață veșnică întrupată într-o făptură perfectă), imposibil de împlinit este cel mai greu : „[. . .] dorul nu e floare/ De purtat la cingătoare,/ Și e apă vrăjitoare,/ Cine bea mai multă moare"[43].

Cel care-l ajută pe erou să-și înțeleagă dorul este „cîntărețul orb", și nu un „moșneag", ca în basmul publicat de Kunisch.

Întregul sud-est european recunoaște în acei „orbeți" de prin tîrguri pe vechii aezi, pe trubadurii curților medievale, rapsozi, cunoscuți interpreți ai eposului popular. Despre prezența cîntăreților orbi, creatori și colportori ai baladei populare tradiționale, au scris cu multă substanță cercetătorii care s-au ocupat de studierea fenomenului epicii versificate cîntate. Eminescu îi atribuie acestui „cîntăreț orb" exact rolul pe care i-l atribuia și vechea comunitate tradițională consumatoare de folclor : acela de „păstrător" al multor „secrete", al unei informații particulare, aflate sub semnul inițierii de breaslă, pe care o dezvăluie cui vrea să-l asculte, în imagini poetice, fără detalii — ca orice cîntec povestitor care vorbește despre întîmplări minunate și eroice. Prezența acestui personaj în economia poemului este covîrșitoare. El îl ajută pe erou să-și înțeleagă dorul și să pătrundă în tainele unei lumi mai presus de omenesc, o lume a ideilor, care își are reprezentări proprii și de care te poți atinge numai în condiții speciale, în anume locuri și în anume timp, încărcate de magic.

Prezența cîntărețului orb nu este numai o dovadă a faptului că Eminescu cunoștea bine acest tip de creator colportor de folclor, ca un adevărat participant la viața grupului folcloric, ci și o conceptualizare a unui anume rol — acela al cîntărețului epic — conceptualizare pe care o putea realiza numai un om de cultură preocupat de înțelegerea specificului creației populare orale. „Cîntărețul orb" îi spune o baladă[44] — balada „frumoasei fără corp" — tot așa cum lăutarul cînta, atunci ca și astăzi, cîntecul despre căsătoria lui Gruia cu zîna sau al întîlnirii dintre Bogdan Damian și Sila Samodiva. „Cîntărețul orb" îi dezvăluie eroului substanța dorului său și îl îndrumă spre locul și timpul tainic în care Miron își poate întîlni ursita : „El i-a spus că-n vremi denante/ Auzi duioasă veste,/ Că-n castel de diamante/ Cea mai mîndră fată este :/ Ochi de-albastru întuneric,/

---

[42] Elena Bălan-Osiac, *Sentimentul dorului în poezia română, spaniolă și portugheză*, București, Editura Minerva, 1972, p. 64.

[43] *Folclor poetic*, vol. I. Volum îngrijit cu note, glosar-și indice de informatori de Pavel Ruxăndoiu, București, Societatea de Științe Istorice și Filologice din Republica Socialistă România, 1967, p. 270.

Pentru îmbogățirea informației privind ipostazele dorului în poezia populară românească poate fi consultată bibliografia din volumul Sabina Ispas și Doina Truță, *Lirica de dragoste.* Index motivic și tipologic, I, (A—C), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, p. 40—69, din care se pot extrage volume exemplificatoare.

[44] Nu analizăm alte detalii ale poemului, care îl apropie de basmul fantastic : eroul care se îndrăgostește de frumusețea unei fete numai la auzul poveștilor care circulă pe seama ei sau care, privind o șuviță din cosița ei de aur, pornește s-o caute învingînd tot felul de obstacole care i se ridică în cale.

Ce lucesc adînc, chimeric,/ Ca d-iubire două basme :/ Dară corpul ei eteric/ Nesimţit, ca de fantasme" [45]. Răspîntia acestor lumi : cea materială, omenească, şi cea a gîndurilor, a ideii, a dorurilor, răspîntie în care i se descifrează eroului esenţa chemării erotice care îl mistuie, găzduieşte un lac mirific — lacul zînelor din tradiţia populară românească. În acest lac vine în ajunul Anului Nou şi se scaldă ,,Frumoasa fără corp". Deci nu numai locul, ci şi timpul în care îi este dat eroului să-şi afle ursita este plasat tot sub semnul cunoaşterii folclorice, ajunul Anului Nou fiind momentul sacru din tradiţia noastră, cînd, împlinind anumite rituale magice, poţi pătrunde tainele viitorului [46]. ,,De vei merge în ajunul/ Mult senin din anul nou,/ Pe cînd cerul se deschide/ La al lumilor ecou,/ Atunci ea vine asemeni/ Pintre stîncele de cremeni,/ Lîngă lacul de smarald,/ Ca să-şi scalde sînii gemeni/ Unde zînele se scald !" [47]. ,,Şi s-a dus la lacu-n vrajă,/ Unde aşteptînd ajunul/ De-anul nou el sta de strajă./ Şi din trestia plecată/ El privea la apa fină,/ Cu oglinda-i nemişcată/ Strălucind sub luna plină./ Deşi ştii că apa-i moale/ Totuşi, placa-i de cristale/ Parc-ar fi încremenit" [48]. Lacul zînelor este cunoscut din textele de basm fantastic şi baladă. În unele variante ale tipului A-Th 400, flăcăul sileşte pe zînă să îl urmeze şi să se căsătorească cu el, după ce îi furase hainele de pe malul lacului în care zîna se scălda [49]. În anumite lacuri sau izvoare se scaldă ielele, care de multe ori răpesc tineri frumoşi pe care îi îndrăgesc sau pe care îi ţin în preajma lor pentru a le cînta cîntecul, în timp ce ele îşi înalţă hora în văzduh [50]. Novac o întîlneşte pe zîna Magdalena, cu care se căsătoreşte şi care îi dăruieşte un fiu, pe Gruia, tot la malul lacului minunat al zînelor : ,,În vîrful muntelui,/ La poala cerului,/ Un lac de lapte dulce,/ De la el nu m-aş mai duce,/ Unde golumbii s-adapă/ Şi zînele mi se scaldă [. . .] Zînele că îmi venea,/ Frumuşel se dezbrăca,/ Rochioara/ Ş-aripioara/ Şi cu mîndra cununioara/ Ş-o cămaşă nisipită,/ Pe mînică învîrtită" [51]. Frumoasa fără corp poartă şi ea o îmbrăcăminte deosebită, pe care o lasă pe malul lacului, în apele căruia se scaldă : ,,Şi pe ea o haină fină,/ Ţesătură străvezie,/ Ca o brumă diamantină/ Ce în creţuri se-mprăştie./

---

[45] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 75.

[46] ,,În acea noapte [de Ajun] se deschid cerurile şi se poate vedea cu ochii. Cine va priveghea şi le va vedea deschise, i se va da în acel moment orice va cere" ; ,,De Anul Nou fetele se preocupă de măritat şi de aflarea viitorului soţ" ; ,,Viitorul soţ poate fi zărit cu ajutorul oglindei. Se pune o oglindă — sau două — pe gunoiul strîns în mijlocul odăii sau la icoană, fata se uită în ea pieptănîndu-se şi va vedea pe cel ursit ei. Soţul poate fi văzut şi atunci cînd fata se uită în apă cu lumînarea[. . .]. Dacă se topeşte plumb şi se varsă în apă, forma pe care va lua-o cristalizîndu-se va indica pe viitorul soţ" — cf. Ion Muşlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. 335—338.

[47] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 75.

[48] *Ibidem*, p. 76.

[49] Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976, p. 198 ; I. Muşlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 206—211.

[50] Zînele ,,sînt fete «năzdrăvane», de o frumuseţe strălucitoare[. . .]. Cînd le recunoaşte cineva se fac nevăzute". Ielele sînt ,,fiinţe supranaturale, fantastice, răufăcătoare, necurate, duhuri (spirite) ale văzduhului, năluci (închipuiri, fantome, vedenii), sînt frumoase, seducătoare voluptoase, nebunatice, vesele, zburdalnice, *nemuritoare*, au aripi şi zboară, îmbrăcate în mătase, în vestminte albe ca zăpada, poartă coroane, *sînt invizibile (fără trup)*, noaptea devin vizibile, *au un timp cînd se scaldă prin izvoare*" — cf. I. Muşlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 206—211.

[51] Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic. Tipologie şi corpus de texte poetice*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981, p. 269.

Se lipește sclipitoare. De duioasa-i arătare [...] Ea acum zîmbind se pleacă,/ S-uită-n fundu-i luminos/ Și în lună își disbracă/ Corpul ei așa frumos" [52]. (Este cazul să subliniem faptul că nu căutăm tipare motivice și prelucrări ale unor locuri comune în poezia lui Eminescu, ci esența imaginilor care, cum este firesc, se materializează diferit în textul popular și în cel eminescian.)

Eminescu își plasează eroul într-o situație tipic folclorică, care îi este familiară. Asemănarea frapantă cu balada despre căsătoria lui Novac cu zîna ne face să bănuim că Eminescu a putut cunoaște chiar o variantă a acesteia.

La malul lacului, Miron vede imaginea „frumoasei fără corp". Ea pare a fi, după opinia noastră, o reprezentare din categoria celor cunoscute în tradiția românească drept ființe nepămîntene, zîne, iele sau fete ale pădurii. Distincții marcate între aceste reprezentări nu sînt. Înzestrate cu calități deosebite, pot fi „bune" și „rele" în același timp, sînt veșnice, nu cunosc moartea, au capacitatea de a se face nevăzute, se deplasează cu ușurință prin văzduh, trăiesc în păduri, în locuri pustii, lîngă ape, în desișuri, în copaci, au o consistență materială incertă și, uneori, se îndrăgostesc și se căsătoresc cu muritori [53].

În capitolul *Complexul om—zeiță în folclor și la Eminescu* [54], D. Caracostea analizează motivul dragostei înfiripate între un muritor și o ființă nepămînteană [55] în folclor și ajunge la concluzia că basmul lui Kunisch nu i-a oferit poetului „posibilitatea unei vii încordări dramatice", pentru că „setea lui de absolut îi cerea o atitudine hotărîtă ; omul care în erotică unea absolutul patimii cu absolutul idealizării nu se putea opri să plăsmuiască o figură care tînjește de contradicție dintre cer și pămînt" [56]. Dar frumoasa fără corp are o particularitate care este subliniată, nu întîmplător, de poet : ea nu are umbră ; această particularitate o nuanțează ca reprezentare a nepămînteanului între celelalte reprezentări autohtone (zîne, iele, fete ale pădurii sau zburători-femei) : „Dar deși pe noaptea toată/ Peste lanuri luna tace,/ Arătarea-i luminată/ Nici o umbră ea nu face,/ Cu-ntuneric nu încarcă" [57].

Reflectarea imaginii în oglindă sau în apă este o manifestare a sufletului. Lipsa acestei reflectări dovedește lipsa sufletului, a „ființei" (în sensul folosit de C. Noica), a viețuirii [58].

---

[52] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 78—79.

[53] Un studiu dedicat exclusiv acestor reprezentări feminine din tradiția populară românească nu știm să se fi publicat încă. Observații valoroase face L. Șăineanu în studiul său *Ielele sau zînele rele după credințele poporului român*, din volumul *Studii folclorice*, apărut la București în 1896, în timp ce sistematizarea materialelor din chestionarul lui B. P. Hasdeu, întreprinsă de I. Mușlea și Ov. Bîrlea, și paginile din *Mică enciclopedie a poveștilor românești* a lui Ov. Bîrlea dau o imagine complexă și sintetică asupra reprezentărilor amintite și oferă sugestii consistente pentru înțelegerea rolului și a semnificațiilor acestora în cultura tradițională. Se întrevede un caracter ambiguu, nediferențiat al acestor reprezentări, care poate merge spre un model comun, dacă nu chiar spre un sistem de reprezentări feminine plurifuncțional și plurivalent, din care fac parte zîne, iele, ursitoare, fetele pădurii și „zburătoare".

[54] D. Caracostea, *Studii* [...], p. 30—34.

[55] A-Th 400—424. Supernatural or enchanted husband (wife) or other relatives.

[56] D. Caracostea, *op. cit.*, p. 33.

[57] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 79.

[58] Otto Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1973

Deși furarea și îngroparea umbrei la baza construcțiilor este o practică străveche, amintită și în riturile de construcție la români[59], iar omul căruia i s-a furat umbra este, în tradiție, sortit pieirii în scurtă vreme, informația etnografică la români nu furnizează date prea bogate privind semnificația lipsei umbrei unui corp. În tradiția altor popoare este însă bine marcată această particularitate, ca un semn al demonicului, al morții, al lipsei de capacitate procreativă [60].

Frumoasa fără corp, în momentul în care este văzută de erou, este mai mult o plăsmuire a gîndului care suferă de dor, așa cum plăsmuiri par a fi și zburătorii din tradiția orală. Ea nu face decît să sporească intensitatea sentimentului, care capătă proporții distrugătoare: „Ea s-a dus. Dar el rămas-a/ În adînc rănit de dînsa./ Uită lumea, uită casa,/ Îmblă drumurile-ntinsă./ Ea îi pare că-i mai mare/ N-astă lume trecătoare,/ Că-i ceva desăvîrșit/ Și să vadă la picioare/ Acest dar neprețuit" [61]. Zburătorul sau zburătoarea este „chipul, arătarea unei fete sau femei care vine la feciorul sau bărbatul iubit"; „este o dragoste fără seamăn"; „dorul ori aprinderea de dragoste"; „visul (gîndul) de dragoste... întrupat"; „(numită zburătoare) e o boală din dragoste a tinerilor care, din diferite cauze, nu se pot însoți"; „de boala aceasta suferă cel care a iubit mai mult"; „Zburătorul [...] ia chip, formă" sau înfățișare de ființă frumoasă [62]. Personaj ajutător îi este acum Mama Pădurii, care funcționează aici ca și bătrînele bune sfătuitoare din basmul fantastic: Miercuri, Vineri și Duminică. Ea îi spune cum poate ajunge să întîlnească imaginea de care s-a îndrăgostit: „Ea — îi zise-atunci bătrîna —/ Locuește ca o zînă/ În palat de diamante,/ Mai frumoasă, mai senină/ Dintre toate celelante./ Tu palatu-i vei ajunge/ De vei merge, fără însă/ Să gîndești la alta-n lume/ Cît la dînsa,-n veci la dînsa;/ De-o ajungi fără de veste/ Ea atuncea astfel este/ Ca și cînd ar fi a ta;/ Căci ea face tot ce peste/ Dînsa ca să treacă-ai vrea" [63]. Se subliniază din nou nevoia de a urmări cu constanță, în gînd, imaginea celei pe care eroul dorește să o întîlnească. Procesul este același din tradiția nașterii zburătorului. Un alt element al basmului fantastic își face simțită prezența în motivul gîndului, prin intensitatea căruia se pot obține lucrurile dorite [64]. Eroul devine stăpînul acestei reprezentări minunate, care îi împlinește toate dorințele exprimate numai prin puterea gîndului, în afară de una singură : transformarea ei într-o ființă materială : ,,Eu eternă sunt și n-o pot''. Frumoasa fără corp se comportă ca o ipostază feminină a zburătorului. Efectele dragostei ei sînt distrugătoare ca și efectele ,,lipiturii'', a bolii pe care o provoacă zburătorul. În tradiția populară, cel care are zburător (sau zburătoare) ,,se îmbolnăvește'', ,,slăbește'', ,,vorbește și plînge prin somn'', ,,înnebunește și uneori moare'' [65]. Miron, la rîndul lui, ,,își scurge toată viața/ Într-un chin, în nedormire[. . .] De dorința lui aprinsă/ Ce-a rămas neîmplinită,/ El un an trăi la dînsa/ Cu viața-i mistuită ;/ Dar pierind chiar din picioare,/ Pierzînd mintea care-l doare[. . .] Trist, retras, rănit de moarte/ S-ar fi-ntors l-acea frumseță,/ Dar știa ce crudă soarte/ Are-*eterna-i tinereță.*/ Lîncezind în gînd și-n fire,/ În muri triști de mînăstire/ S-a închis chipu-i perit/ Ș-adîncit în amintire/ Și-n amor — el a murit'' [66].

---

[59] Ov. Papadima, *Neagoe Basarab, meșterul Manole și vînzătorii de umbre*, în „Revista de folclor", tom 7 (1962), nr. 3—4, p. 68—77.

[60] Lucrarea lui Otto Rank, *Don Juan et le double*, oferă multe sugestii și conține indicații bibliografice prețioase privind motivul umbrei și al reprezentării sufletului. Se desprind unele informații privitoare la lipsa umbrei la acei oameni care urmează să moară sau la cei ce sînt vînduți diavolului. Sufletele morților fiind umbre nu pot proiecta umbră. „L'ombre signifie la mort, mais elle signifie aussi la vie et les deux significations reposent sur une croyance primitive à la dualité de l'âme" [...] l'ombre est le symbole de la force procréatrice de l'homme qui, non seulement représente la fécondation en général mais aussi la résurrection dans les descendants" — cf. O. Rank, *op. cit.*, p. 66, 69.

S-ar putea ca această particularitate a „frumoasei fără corp" să-i fi fost sugerată lui Kunisch, de la care a preluat-o Eminescu, asociind-o cu reprezentările cunoscute lui despre zîne, iele, zburători, de poezia lui Lenau *Anna*. Lenau preia un mit suedez, unde o tînără fată crede că își va pierde frumusețea devenind mamă. Vrînd să rămînă mereu tînără și frumoasă, Anna, înainte de căsătorie, merge la o vrăjitoare, care o eliberează de cei 7 copii pe care destinul îi hărăzise. După șapte ani de la căsătorie soțul observă, într-o noapte, la lumina lunii, că soția lui nu are umbră. Anna își mărturisește vina, este părăsită de soț, trăiește 7 ani de penitență, care îi marchează figura, și moare după ce vede într-o capelă umbrele celor 7 copii pe care nu a voit să-i aibă — cf. O. Rank, *op. cit.*, p. 18.

Eminescu cunoștea, la rîndul lui, poezia lui Lenau, din care a făcut chiar prelucrări.

[61] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 80.

[62] I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 189—191.

[63] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 80.

Reprezentările acestea mitologice se mișcă pe alte coordonate spațiale și temporale. Lipsite de o materialitate pieritoare, ele posedă veșnica tinerețe. Eroul poemului *Miron și frumoasa fără corp* a fost ursit să-și dorească acel dar neprețuit, care era imaginea veșnicei tinereți. Dar nu i-a fost ursită tinerețea veșnică, imposibil de dobîndit pentru ființa pieritoare. Poemul se poate încadra ciclului numit de D. Caracostea ,,muritor—nemuritor, atît de caracteristic pentru Eminescu. Aceasta implică o formă deosebită a sentimentului de timp[. . .]'', un ,,răsunet îndurerat al celor două contraste : veșnicie și trecere'' [67]. Inversînd termenii observației lui Caracostea, am spune că aici erotica se asociază cu conștiința timpului [68], în timp ce ,,spiritul în veșnic conflict cu vieața vrea să potolească nemărginitul pornirilor'' [69]. Conflictul acesta al spiritului cu viața stă la baza multor basme fantastice — acele basme în care eroul, pătrunzînd în camera interzisă, se îndrăgostește de imaginea zînei zugrăvită acolo sau numai de o șuviță din cosița ei de aur sau se naște numai pentru că i se promite ,,tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte'' și nu pregetă să pornească în căutarea celor dorite. Miron moare de gîndul unui absolut erotic neîmplinit fizic, ,,moare de dor'', ca orice pămîntean care a iubit o fată a pădurii sau o zburătoare. Dacă este adevărat că ,,Sentimentul de vieață al lui Eminescu este într-o mare măsură caracterizat prin reacțiunea titanismului, a setei lui de absolut, față de această realitate'' [70], contradicția fundamentală a ființei pieritoare, care este Miron, se află în absolutul sentimentului erotic exprimat prin ,,tinerețea fără bătrînețe'' a frumoasei fără corp și realitatea vieții casnice pe care i-o oferă condiția lui de ginere al împăratului : ,,Dară vai ! cum îi părură/ De urîte toate

[64] A-Th 518.

[65] I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 193.

[66] Eminescu, *op. cit.*, p. 82—83.

[67] D. Caracostea, *Arta*[. . .], p. 249.

[68] *Ibidem*, p. 225.

[69] *Ibidem*, p. 245.

[70] *Ibidem*, p. 221.

cele./ Nimic ochiul nu-i mai fură,/ Nici simțirea lui în jele,/ Toate-i par urîte, sure,/ Într-un chip, într-o măsură,/ Închircite și de rînd/ Și nimic nu-i de măsura/ Celor ce avea în gînd" [71].

Ne permitem să credem că Eminescu nu a abandonat, ci numai a amînat proiectul prelucrării, în continuare, a basmului care pune pe om sub semnul destinului binevoitor. Acest destin îi hărăzește posibilitatea cunoașterii adevărului despre moarte și nemurire și, s-ar spune, chiar libertatea de a alege între cele două condiții, între care una este improprie, străină ființei pieritoare. Eroul trece în moarte păstrînd nostalgia, dorul ideii de absolut, în veșnicie. Este aceeași luptă care se dă în sufletul eroului din basmul despre „tinerețea fără bătrînețe și viața fără de moarte", al cărui mesaj pare a-l fi preocupat mult pe Eminescu într-o vreme, date fiind și celelalte poeme care dezvoltă tema ursirii. D. Popovici consideră poemul *Miron și frumoasa fără corp* înrudit în profunzime cu *Luceafărul*, stadiul nefinisat la care a rămas datorîndu-se nu abandonării, ci curmării timpurii a vieții poetului [72].

Elementele folclorice prelucrate în cuprinsul poemului, preluate din textul publicat de Kunisch, sînt mai numeroase : de ex. tradiția strigoiului și a modalității prin care el poate fi îndepărtat, probele pe care trebuie să le treacă în basmul fantastic eroul pentru a obține mîna unei prințese, motivul oglinzii fermecate, la care se asociază și practica de Anul Nou, în care tinerele fete se privesc în oglindă pentru a-și vedea ursitul etc. Dar acestea țin mai mult de detaliul exterior. În analiza întreprinsă am vrut să evidențiem cît de profund a înțeles Eminescu unele dintre conceptele fundamentale populare privind viața și moartea, condiția individului și relația lui cu spațiul și timpul mitic și cu reprezentările mitologice tradiționale. Asemenea înțelegere a semnificațiilor nu se obține prin lectura unor texte culese la întîmplare sau prin accidentale pătrunderi în universul de reprezentări tradiționale, ci printr-o adîncă trăire folclorică, în urma căreia informația dobîndită în timp și asimilată este înțeleasă, prelucrată și îmbogățită cu semnificații particulare, este mînuită ca orice dat cultural în procesul elaborării unui poem cum este cel analizat.

Miron și frumoasa fără corp este un poem al acelui „dor metafizic" pe care T. Vianu îl surprinde în nuanțele lui cele mai subtile. Este „aspirația de a ieși din forma mărginită și proprie. El este năzuința de a realiza scopul ultim al voluptății, posesiunea infinită și totală, dar amestecate cu durerea că această năzuință nu poate fi îndestulată niciodată. Farmecul iubirii este dureros pentru personajele lui Eminescu [. . .] Chinul unei voințe de-a pururi îndreptată către tot ce este cu neputință de ajuns nu se poate liniști decît în moarte" [73].

---

[71] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 83.

[72] Apud D. Caracostea, *Studii* [. . .], p. 152. În ediția îngrijită de D. Murărașu, alăturarea variantelor A și B la textul integral al poemului *Miron și frumoasa fără corp* sînt un argument în favoarea acceptării ca idee de bază a poemului a conceptului de „tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte".

[73] T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, București, Cartea Românească, 1930, p. 81–82.

LE RÔLE FORMATIF DU FOLKLORE ET LA PERSONNALITÉ DE CRÉATEUR DE MIHAI EMINESCU

(LE POÈME *MIRON ET LA BELLE SANS CORPS*)

(*Résumé*)

Le poème *Miron et la belle sans corps* est une des créations éminesciennes qui met en évidence le rôle fondamental formatif du folklore dans la création poétique de M. Eminescu.

D'un texte élaboré par R. Kunisch à partir d'un matériel traditionnel roumain — *Die Jungfrau ohne Körper* dans le volume *Bukarest und Stambul* — Eminescu développe les grandes idées du conte de fée roumain sur « la jeunesse sans vieillesse et la vie sans mort » et met au premier plan la contradiction fondamentale de l'être mortel déchiré entre l'absolu de l'accomplissement érotique et la réalité ménagère d'une vie « réalisée » aux moyens terrestres.

Le poète fait usage des motifs folkloriques concernant : la naissance miraculeuse, la prédestination, les fées, le destin, « dorul » (la nostalgie, le désir), « zburătorul » (hypostase du démon), etc., ce qui témoigne de sa profonde compréhension des principaux concepts populaires concernant la vie, la mort, la condition sociale de l'individu et ses relations avec l'espace et le temps mythique, avec les représentations mythologiques traditionnelles. Une telle compréhension a été possible chez Eminescu qui a « vécu » le folklore pendant toute sa vie.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **FOLCLORUL ŞI ŞCOALA.** „*Limbă şi literatură*”, revistă a Societăţii de Ştiinţe Filologice din R. S. România, revistă destinată cu precădere profesorilor de limba română din şcoli şi licee, publică, sub semnătura Lilianei Simionescu, în vol. IV, 1988 (p. 625 — 647), un *Indice bibliografic* al volumelor apărute în anii 1984—1988. La rubrica de *Folclor* sînt consemnate contribuţiile publicate în această perioadă de: Silviu Angelescu, *Poetica legendei* (II), în vol. II, 1984; Nicolae Constantinescu, *Elemente de cultură populară în proza contemporană* (*nuvelistica lui D. R. Popescu şi Fănuş Neagu*) (I), în vol. IV, 1985 şi (*II*), în vol. I, 1986; Iordan Datcu, *Petre Ispirescu şi calendarul popular*, în vol. IV, 1987; Dinuţa Marin, *N. Iorga despre procesul de creaţie în folclor*, vol. II, 1986; Pavel Ruxăndoiu, „*Ce te legeni, codrule?*” *Destinul estetic al unui motiv folcloric*, I, 1984; idem, *Valoarea textului poetic în folclor* (*I*), în vol. II, 1986 şi (*II*), în vol. I, 1987; Ion Vasile Şerban, *Descîntecele şi premisele receptării poetice*, III, 1984. De asemenea, la rubrica *Recenzii*, cartea de folclor este bine reprezentată, fiind supuse atenţiei cititorilor peste 20 de volume (studii, colecţii, antologii, ediţii de folclor) apărute în perioada menţionată, între semnatari întîlnindu-se numele lui I. C. Chiţimia, Stanca Ciobanu, Nicolae Constantinescu, Constantin Negreanu, A. Gh. Olteanu, I. Rotaru şi alţii. *(C. Nicolae)*

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **FOLCLOR LITERAR.** În ultimele zile ale anului 1988, a apărut volumul VII (1986—1987) al publicației „Folclor literar”, editată de Facultatea de Filologie a universității timișorene

Prima parte a acestui extrem de interesant volum este dedicată profesorului Mihai Pop. care a împlinit, în noiembrie 1987, frumoasa vîrstă de 80 de ani: un articol omagial (*Moment aniversar*), semnat de Vasile T. Crețu, redactorul responsabil al publicației, o utilă bibliografie a lucrărilor cercetătorului octogenar și un articol teoretic al acestuia, *Orientările actuale ale antropologiei culturale*.

Centrul de greutate al volumului îl constituie studiile de folclor, etnologie, etnografie, dialectologie și istorie, care aruncă lumină asupra unor aspecte inedite ale culturii și civilizației tradiționale românești: *Un demiurg sisific — paianjenul* (Mihai Coman), *Reminiscențe mitico-rituale în folclorul copiilor* (Andrei Oişteanu), *Categoria obiceiurilor tradiționale* (Vasile T. Crețu), *Poetica cîntecului ceremonial la Simeon Mangiuca* (Ion V. Boldureanu), *Vocabular și cod epic tradițional* (Otilia Hedeșan), *Elemente simbolice în desfășurarea ceremonialului de nuntă la slovacii din Banat* (P. Roskoš), *Scenarii mitico-fantastice în ritualul funebru* (Emilia Stroe), *Contribuția lui G. Weigand la cercetarea subdialectului bănățean* (V. Frățilă), *Tradiție și continuitate în viața citadină a ținuturilor timișene* (Rodica Ciocan-Ivănescu), *Contribuții la definirea originalității mișcării culturale românești din Banat de la sfîrșitul sec. XIX și începutul sec. XX* (P. Oallde), *Contribuții la cunoașterea țesăturilor de casă existente în satele din jurul dealurilor Silagiului* (Olivia Moga), *Industriile țărănești între tradiție și inovație* (M. Taban), *Vatra — valențe lingvistice și etnografice* (Steluța Pârâu). Toate studiile și articolele citate beneficiază de rezumate în limbi de largă circulație, menite să informeze cercetătorul străin asupra problemelor abordate.

Rubrica *Cercetări contemporane* reunește un număr de recenzii și comentarii vizînd cîteva dintre principalele apariții editoriale din ultimii ani: R. Vulcănescu, *Mitologie română* (Ed. Academiei R.S.România, 1985); Paul P. Drogeanu, *Practica fericirii. Fragmente despre sărbătoresc* (Ed. Eminescu, 1986); M. Coman, *Mitologie populară românească*, vol. I (Ed. Minerva, 1986); N. Constantinescu, *Relațiile de rudenie în societățile tradiționale. Reflexe în folclorul românesc* (Ed. Academiei R. S. România, 1987); Gh. Pop și Ion Chiș Șter (coord.), *Graiul, etnografia și folclorul zonei Chioar* (Baia Mare, 1983); Ivan Evseev, *Simboluri folclorice* (Ed. Facla, 1987). În cadrul aceleiași rubrici, Andrei Oișteanu face o prezentare sintetică prestigioasei publicații franceze de antropologie *L'HOMME*, la un sfert de veac de la apariție. În fine, în cadrul ultimei rubrici, *Culegeri de folclor*, este publicat un grupaj de 24 de colinde inedite (transcrise fonetic), culese în 1985 în zona Făgetului — vatră folclorică reprezentativă a spațiului bănățean — de către membrii Societății Studențești de Etnografie și Folclor.

Dens și util, abordînd o gamă largă de probleme (fără să devină, prin aceasta, eterogen), noul număr al publicației timișorene „Folclor literar” — redactat cu profesionalism și spirit de responsabilitate — se înscrie benefic în demersul contemporan de valorificare a culturii populare românești. *(Andrei Ieremia)*

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **ABONAMENTE.** Interesul cititorilor pentru „Revista de etnografie și folclor” cunoaște o creștere, deși nu spectaculoasă, dar constantă. Faptul este atestat, între altele, și de sporirea numărului de abonamente, de mai larga pătrundere a publicației noastre în tot mai multe centre ale țării.

Situația abonamentelor, pe județe, la numărul 1/1989 al „Revistei de etnografie și folclor” este următoarea: Alba — 5, Arad — 3, Argeș — 1, Bacău — 50, Bihor — 1, Bistrița-Năsăud — 1, Botoșani — 2, Brașov — 7, Brăila — 2, Caraș-Severin — 4, Călărași — 1, Cluj — 6, Constanța — 1, Covasna — 3, Dîmbovița — 4, Dolj — 5, Giurgiu — 1, Harghita — 3, Hunedoara — 5, Iași — 9, Maramureș — 7, Mehedinți — 7, Mureș — 6, Neamț — 1, Olt — 3, Prahova — 1, Satu Mare — 6, Sălaj — 2, Sibiu — 8, Suceava — 29, Teleorman — 2, Timiș — 6, Tulcea — 1, Vaslui — 2, Vîlcea — 3, Vrancea — 3 și municipiul București — 34.

Nu avem încă nici un abonat în județele: Buzău, Galați, Gorj, Ialomița și Sectorul agricol Ilfov.

Tiberiu Alexandru *

În încheierea cronicilor privitoare la discurile lui Luca Novac și ale Mioarei Pitulice (nr. 1/1988, p. 107—112 și nr. 2/1988, p. 171—174), semnalam că fiecare a mai imprimat cîte un disc LP 30 cm. Ca unul care am ascultat benzile magnetice înainte de a fi transpuse pe discuri, afirmam că este vorba de înregistrări valoroase, pe care iubitorii cîntecului nostru popular le vor primi cu interes și cu plăcere. Totodată, promiteam că voi scrie despre ele de îndată ce vor ieși. Au apărut în cursul anului 1988. Iată-le, în ordinea apariției:

1. *MIOARA PITULICE: Mierlă, mierlă cîntătoare.* [A.] 1. M-a ajuns un dor de-acasă; 2. Îmi lăsași, neicuță, dor; 3. Mamă, măiculița mea; 4. Măi, neicuță, puișor; 5. Dorule, bătu-te-ar vîntul; 6. Era într-o zi de vară; 7. Mierlă, mierlă cîntătoare; [B.] 8. Măi neicuță, puiule; 9. Pe deal pe la Cornățel; 10. Vino neică, vino iară; 11. Bate vîntul pe răzoare; 12. Pădure și iar pădure; 13. Ce s-aude, ce s-aude. (Dintr-o regretabilă neglijență a tipografiei, în lista pieselor de pe plicul discului (verso) cîteva titluri au fost inversate: 9, 7, 8, 10...) Orchestra ION ALBEȘTEANU. Redactor muzical: Ștefan Cărăpănceanu; maestru de sunet: Vasile Sibana; fotografia: Ioan Oprea; grafica: F. Gabriela; tiparul: Electrecord. ST-EPE 03310. [București, 1988]

MIOARA
PITULICE

2. *MIOARA PITULICE.* STC 00513. Stereo. [București, 1988] Casetă Electrecord cu aceleași piese, în aceeași orînduire, ca și în discul anterior. Pe coperta pliantului care învelește parțial caseta se află altă fotografie a solistei.

Iată un mănunchi de frumoase cîntece muntenești, cîntate cu sensibilitate și dăruire afectivă, într-un neaoș stil de interpretare artistică. Solista, cu glasul ei cristalin pe de o parte, și acompaniamentul judicios al orchestrei, pe de altă parte, conlucrează la realizarea unei cîntări omogene, de înaltă ținută. Sînt cîntece lirice de odinioară și de azi, de dragoste și de dor (2, 4, 5, 7 și 10), de dorul de părinți și de casa părintească (1 și 3), de proslăvire a frumuseților naturii (12), cugetări despre viață (6 și 11) și de îndemn la joc și petrecere în zi de sărbătoare (13). Rețin atenția îndeosebi cîntecul „clasic" muntenesc *Pe deal pe la Cornățel* (9), două frumoase cîntece pe care abia lăutarii împovărați de ani le mai știu (6 și 8) și, mai ales, *Pădure și iar pădure* (12). Parte tărăgănat, bogat ornamentat și pipărat de cromatisme — prilej pentru solistă să-și arate măiestria, într-un veritabil belcanto țărănesc —, parte mișcat — într-un ritm ternar, ca de horă domoală, marcat de un subtil aksak al instrumentelor —, acest minunat cîntec este poate cel mai frumos din cele gravate pe disc. Foarte bun cunoscător al muzicii populare din această parte a țării, Ion Albeșteanu i-a hărăzit un acompaniament pe

---

* Fotografiile copertelor: Dan Alexandru

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 2, p. 155—158, București, 1989

cît de simplu, pe atît de potrivit. Instrumentele, reduse la vioară și cobză, amintesc vechiul taraf întîlnit mai ales pe meleagurile Munteniei, Moldovei și Bucovinei. Introducerea și interludiile le cîntă Albeşteanu, neîntrecut maestru popular al arcușului, cum se ştie, în registrul grav al instrumentului, „pe gros" cum zic lăutarii, evocînd parcă glasul molcom și duios al cavalului. Îl urmăreşte pas cu pas cobzarul Marin Cotoanţă, cel mai înzestrat cobzar al zilelor noastre. Cînd solista îşi începe cîntarea, vioara tace, lăsînd glasul să evolueze nestingherit, pe fundalul discret alcătuit din zumzetul mărunt al cobzei. Trebuie spus că un acompaniament orchestral cu mai multe instrumente ar fi tulburat desfăşurarea liber-improvizatorică, proprie acestui gen de cîntări. Părţile *rubato*, doinite, alternează (cum am mai spus) cu un refren în *tempo giusto*, cîntat de astă dată de solistă împreună cu cele două instrumente, vioara și cobza. (Amintesc că aceeași ingenioasă formulă de acompaniament am aflat-o și la vechiul cîntec *Toată iarna aşteptai*, din discul ST-EPE 02794 al Mioarei Pitulice, acompaniată de Ion Albeșteanu, despre care am relatat în amintita cronică — v. nr. 2/1988, p. 174.)

Între cîntecele mai vechi se întîlnește și o inspirată alternanţă a melodiei cu un refren, de obicei hexasilab, mereu diferit, spre a rima cu versul anterior (3): *Frunzuliţă și-o lalea, Mîndră floricea, Mamă, măiculiţa mea, Verde viorea... Dor mi-e, măicuţă, de voi, Frunză de trifoi, Ş-aş veni, mamă, la voi, Frunză de trifoi... Să merg cu voi la cosit, Verde mărgărit, Din zori pînă-n asfinţit, Verde mărgărit* ş.a.m.d. Acest procedeu poetic se bucură de largă răspîndire, cum fac mărturie variantele muzical-poetice cunoscute.

Semnalez, totodată, cîntecele de stil nou: *M-a ajuns un dor de-acasă* (1) și *Măi, neicuţă, puişor* (4), în care se poate constata amplificarea liniei melodice vechi, croită pe măsura octosilabului, ceea ce face necesar adaosul unor interjecţii sau refrene, în cazul de faţă: *Of, dorule, mă!* (1) și *Măi neicuţă, mă!* (4). Este posibil ca emanciparea liniei melodice să fi determinat și adăugarea refrenului hexasilab mai sus pomenit (3).

Cîntecele discului de faţă pot fi considerate oarecum „ale Mioarei Pitulice". Ele poartă, în mai mică ori mai mare măsură, pecetea interpretării sale creatoare. Nu o dată a intervenit în mod deliberat în firul lor melodic, ca și în „vorbele" pe care melodiile le poartă. După spusele sale, cîteva din cîntece (1, 2, 4, 7 și 12) sînt — muzică și poezie — create de dînsa. Nu numai că ele se identifică cu folclorul, dar sînt folclor în adevăratul înţeles al cuvîntului. Și dacă în cazul versurilor aportul solistei este mai uşor detectabil, nu acesta este cazul în privinţa melodiilor. Mioara Pitulice compune în metoda de creaţie specifică folclorului. Ea operează cu structuri și imagini muzical-poetice tradiţionale, neaoş populare, pe care le prelucrează aidoma creatorilor anonimi.

Este un disc frumos și atrăgător, din cele mai bune, editate în ultima vreme de Casa de discuri Electrecord. Mărturisesc, însă, că nu am gustat deloc, chiar deloc! „poza" de pe coperta discului.

3. *LUCA NOVAC. Un virtuose du taragote/ A virtuoso of the taragot.* „Trésors folkloriques roumains". [A.] 1. Jocul miresei; 2. Doină de la Obreja; 3. De doi a lui Nică Pîrşiu; 4. Tata-i om de vază-n sat; 5. Ardeleana lui Geza Novac; 6. Cătălină, Cătălină; 7. Doiul lui Pătraşcu; 8. Joc din cîmpia Banatului; [B.] 9. Periatul miresei; 10. Brîu de la Lugoj; 11. Trandafir de pe răzoare; 12. Doiul lui Scumpea; 13. Brîu de la Borlova; 14. Vremea rea, femeia rea; 15. Hora lui Luca Bănăţeanu; 16. Poşovoaica [corect: Poşovaica]. Orchestra RADU SIMION; solo taragot: LUCA NOVAC. Redactor muzical: Ştefan Cărăpănceanu; maestru de sunet: Vasile Sibana; grafica: Marilena Preda Sânc; tiparul: Electrecord; Made in Romania. ST-EPE 03317. [Bucureşti, 1988]

LUCA NOVAC
TRESORS FOLKLORIQUES ROUMAINS

De astă dată un disc aproape fără cusur. Luca Novac s-a îngrijit să întregească mica orchestră a lui Radu Simion — cu care colaborează din 1976 — cu un mănunchi de talentați lăutari bănățeni, în primul rînd frații săi Silviu (saxofon) și Geza (trompetă), al căror aport se face auzit la tot pasul. Prezența lor împrumută înregistrărilor autenticitate și valoare. Acompaniamentul este în general corect, curat și în stil, fără extravaganțe armonice. Strică însă, într-o oarecare măsură, bolborositul aproape continuu al țambalului în cazul cîntecelor tărăgănate, pe deasupra, într-un plan sonor puțin prea evident. Era necesar, cred, nu numai să fi fost ușor estompat, ci și temperate ghidușiile țambalagiului virtuoz al formației. Nu aceasta este maniera de acompaniament a vestiților țimbaliști bănățeni de odinioară ! Nu virtuozitate și tempo alert (ca în cazul acompaniamentului „gonit" propriu muzicii populare din Muntenia), ci muzicalitate și expresivitate. Ciocanele cu capetele învelite în manșoane de bumbac, mult mai groase decît obișnuiesc actualmente țambalagiii noștri (care le-au subțiat peste fire, de dragul unor sunete seci, „la modă", și mai ales pentru a le ușura, în folosul mînuirii lor cît mai rapide, în cazul pieselor foarte iuți), ar avea drept urmare o sonoritate catifelată, atît de folositoare cîntărilor doinite. Un țambalagiu care se respectă ar trebui să aibă, după părerea mea, două perechi de ciocane : una pentru doine, balade și melodii tărăgănate, și alta pentru piesele de virtuozitate. Tehnica de acompaniament a strălucitului artist bănățean Iosif Cocoș, pe care ne-o păstrează memoria discului, ar trebui luată drept pildă. Cred chiar că, în cazul de față, țambalul putea prea bine să lipsească cu totul, în folosul acordurilor ținute — în nici un caz tremolate — ale viorilor secunde și violei. Ar fi fost și mai frumos și mai autentic, cunoscînd faptul că în Banat țambalul nu-și află loc decît în orchestrele lăutarilor de la oraș.

Toate cele șaisprezece piese, cîte numără discul de față, sînt de valoare, autentice și frumoase, minunat cîntate. Între ele se află un singur joc de doi din cele „de concert", al căror rost unic este să îngăduie solistului instrumentist să-și probeze virtuozitatea (12). Este însă din cele relativ puține, în care melodica nu este sacrificată cu totul și înlocuită prin formule stereotipe, culese parcă dintr-o metodă de velocitate instrumentală. Este mult mai muzical decît „doiurile" lăutărești, pe care le-am judecat destul de aspru în cronica anterioară, destinată discurilor și casetei lui Luca Novac (nr. 1/1988, p. 111). Celelalte jocuri „de doi", respectiv de perechi (3 și 7) sînt foarte bune, de veritabilă inspirație rustică. Cele două jocuri „de brîu": *Brîu de la Lugoj* (10) și *Brîu de la Borlova* (13) prezintă două structuri ritmice pe care le întîlnim în brîurile bănățene : aksak ternar, cu primul timp mai lung (obișnuit notat prin optime cu punct urmată de două optimi), cel dintîi — cum sînt cele mai multe pe meleagurile Banatului — și binar, al doilea, propriu zonei Caransebeșului. Anume particularități, inclusiv tiparul ritmic al acompaniamentului, par să mărturisească un vechi aksak originar, al cărui prim timp a fost alungit (din optime cu punct în pătrime). Audierea exemplului de față (13) întărește această presupunere.

Parte din jocuri sînt asociate cu numele unor persoane : *De doi a lui Nică Pîrșiu* (3), *Ardeleana lui Geza Novac* (5), *Doiul lui Pătrașcu* (7), *Doiul lui Scumpea* (12) și *Hora lui Luca Bănățeanu* (15). Este vorba fie de muzicanți care le-au creat ori de la care solistul le-a învățat, fie de dansatori ori iubitori ai cîntecului popular care le-au arătat o preferință particulară. Nică Pîrșiu este Nicolae (Nică) Dobre zis Pîrciu (Pîrșiu), vestit torogotist din Glîmboca, județul Caraș Severin. (Îl putem auzi în discul-document *Toma Dobre-Gau și „banda" lui Laie Arapu*, Electrecord ST-EPE 03095, în două piese înregistrate la Timișoara în anul 1939, pe cînd cînta într-o cîrciumioară din preajma gării. Cu mica sa orchestră, formată din torogoată, vioară secundă, violă și contrabas, a susținut acompaniamentul la balada lui *Gruia lui Novac* și la un cîntec, interpretate de Toma Gau. Cîntecul este încheiat de un joc strîns înrudit cu „doiul" de față.) Geza Novac este fratele solistului nostru, iar Luca Bănățeanu este vioristul popular emerit Ion Luca Bănățeanu, originar din Bozovici. Merită apoi reținut un frumos joc din cîmpia Banatului (8), precum și *Poșovaica* (16), de fapt contopirea a două jocuri bărbătești din părțile Caransebeșului : *Poșovaica pe un picior* și *Poșovaica pe amîndouă picioarele*.

Repertoriul profesional de nuntă este înfățișat prin *Jocul miresei* (1) și *Periatul miresei* (9), respectiv „a lu cinăra cînd o piaptănă", cum se spune în partea locului. De veche tradiție în Banat, cîntecul este variantă apropiată a cîntecului ritual al miresei din partea de miazăzi a Transilvaniei. Actualmente lăutarii bănățeni îl cîntă doar din instrumente. Altădată însă îl cîntau și cu vorbe, cum stă mărturie o interesantă variantă vocal-instrumentală, înregistrată pe cilindru de fonograf și pe disc în 1940, de la Ion Radu, un venerabil lăutar bănățean din vechea generație, pe atunci în etate de 82 de ani, de fel din Borlova. (Cu versul *Taci, tu soro, nu mi-ș plînge*, acest important document, pus pe note de Paula Carp, se află în *Muzica populară bănățeană*, volumaș al scriitorului acestor rînduri apărut în 1942, republicat în *Folcloristică, organologie, muzicologie*. Studii, București, Editura Muzicală, 1978, p. 58—59.)

Trebuie spus că atît *Jocul miresei*, cît și toate celelalte jocuri sînt cîntate de Luca Novac mult mai repede decît se obișnuiește pentru dans. Aidoma procedează toți instrumentiștii populari cînd cîntă spre a fi ascultați și cînd scapă de constrîngerea pe care o exercită asupra lor dansatorii. De altmintrelea, și mișcările dansatorilor sînt în zilele noastre mai iuți decît altădată, posibil în urma înrîuririi echipelor de dansuri populare ale artiștilor amatori, care joacă exclusiv spre a fi admirați de un public spectator.

Discul mai cuprinde cinci frumoase cîntece propriu-zise (2, 4, 6, 11 și 14). De largă respirație melodică, tărăgănate și bogat ornamentate, ele aparțin dialectului muzical bănățean. Luca Novac le interpretează cu mare măiestrie. Sînt la obîrșie cîntece vocale, cum arată titlurile pe care le poartă, în mai toate cazurile începutul versurilor cu care erau cîntate cînd au fost preluate de instrument. O singură excepție: *Doină de la Obreja* (2), și acesta cîntec, nu doină în adevăratul înțeles al cuvîntului. Cu începutul tărăgănat, urmat de o parte ritmată, s-ar putea să fie tot atît de bine cîntec neaoș instrumental, ca și preluarea unui cîntec vocal rubato, cu refren hexasilabic ritmat într-un limpede *giusto-silabic*. *Tata-i om de vază-n sat* (4), *Cătălină, Cătălină* (6) și *Vremea rea, femeia rea* (14) au făcut parte din repertoriul lui Luță Ioviță, care le cînta și cu torogoata și din gură. Este probabil ca Luca Novac să le fi împrumutat de la acest vestit înaintaș al cîntecului popular bănățean, căruia i-a închinat unul din discurile sale (v. cronica citată, p. 107–112). Cel de-al doilea cîntec, cu titlul *Vremea rea, muierea rea*, cîntat cu vorbe, se află de altfel într-o copie recondiționată în discul *Luță Ioviță*, Electrecord EPD-1202, disc cu diametrul de 25 cm, care s-ar cădea reeditat într-un LP 30 cm, cum am mai sugerat și cu alt prilej. În fine, *Trandafir de pe răzoare* (11) este o variantă a celui larg popularizat prin cunoscuta armonizare corală, cu același nume, a lui Sabin V. Drăgoi.

Cu un repertoriu muzical variat, foarte frumos și autentic, într-o interpretare de înaltă artă, discul de față este cel mai bun al lui Luca Novac, cel mai de seamă torogotist al zilelor noastre. Apărut în seria „Trésors folkloriques roumains", era necesar să fi fost însoțit și cu un text explicativ.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **ARTUR GOROVEI. NOTE BIBLIOGRAFICE.** La 29 februarie 1940, din Fălticeni, Artur Gorovei trimitea Academiei Române manuscrisul dactilografiat al articolului său despre *Biblioteca de la Rotopănești a lui Neculai Istrati*. Îl însoțea cu o scrisoare adresată lui Radu Rosetti, conservatorul Bibliotecii și Colecțiilor Academiei:

> „Stimate domnule Rosetti,
>
> Îmi permit să vă trimet alăturatele foi, cu „Biblioteca de la Rotopănești a lui Neculai Istrati", cu rugămintea de a fi publicate în Anale, dacă se va găsi că merită.
>
> Primiți, vă rog, cele mai distinse salutări.
>
> Artur Gorovei"

Pe misiva lui Gorovei sînt cîteva adnotări demne de interes. Prima este cea care atestă faptul că scrisoarea a fost primită și înregistrată la academie cu nr. 857 din 1 martie 1940. A doua zi, 2 martie, Alexandru Lapedatu, secretarul general al Academiei Române, îndruma scrisoarea și manuscrisul „La Secțiunea literară". Urmează o scurtă apreciere asupra manuscrisului, din 7 martie, a lui D. Caracostea: „Indicațiile bibliografice sînt utile. Cerînd spațiu restrîns, pot fi publicate în întregime". Ultima adnotare aparține lui Theodor Capidan, președintele Secției literare: „Se va publica, potrivit hotărîrii luate în ședința din 29.III.1940" (*Arhiva Academiei*, Dosar P. 4, 1939–1940, fila 360).

Pe manuscrisul articolului, deasupra titlului se menționează; „Memoriu prezentat de Artur Gorovei, Membru corespondent al Academiei Române. Ședința de la 5 aprilie 1940" (*ibidem*, fila 361).

Analele nu consemnează prezentarea acestei comunicări în ședință publică.

Cu toate acestea, articolul lui Artur Gorovei va fi publicat în *Memoriile Secțiunii Literare*, seria III, tomul IX, 1938–1940, p. 347–356.

Volumul a apărut în 1941, cînd deja Artur Gorovei era trecut în categoria membrilor de onoare ai Academiei Române (v. REF, 1/1989, p. 44). *(Al. Dobre)*

NUMELE ETNOGRAFULUI ȘI FOLCLORISTULUI MARIAN

PAUL LEU

Numele etnografului și folcloristului Marian a apărut și continuă să apară tipărit, în publicații de specialitate din țară și de peste hotare, precum și prin intermediul mijloacelor mass-media, în multe forme grafice [1]. Pe lîngă acestea, posesorul numelui a mai semnat prescurtat, în unele gazete ale timpului („Revista politică", „Deșteptarea") cu S. Fl. M. sau cu pseudonimele: *S. Ilișeștean, Un Ilișeștean, Florea, S.* etc.

Majoritatea formelor grafice ale numelui și prenumelui uzitate de presă au la bază autografe ale folcloristului, realizate în diverse etape ale evoluției personalității sale, și sînt prescurtări determinate de economia exprimării în scris, de legea comodității vorbirii, sau au fost impuse cu forța de politica economică, socială și culturală de deznaționalizare, practicată de organele administrative ale Imperiului Austro-Ungar, în dauna populației majoritare din Bucovina.

Dacă în legătură cu formele ce prescurtează, într-un fel sau altul, numele etnografului român nu s-au ridicat obiecții, deși unii cititori sau cercetători privesc antroponimul Florea ca fiind prenumele tatălui folcloristului și-l consideră sau îl scriu ca atare, *Fl.*, cu privire la folosirea numelui de botez au fost și sînt destule neconcordanțe, ce creează nedumeriri și chiar contradicții.

Cercetînd numai cele mai importante instrumente de lucru sau cîteva lucrări de referință, ca: schițe biografice, monografii, studii de istorie literară, dicționare de literatură, enciclopedii ale folcloriștilor lumii latine, dicționare enciclopedice, volume de bibliografie, de istoriografie etc., observăm că se folosesc mai frecvent trei forme grafice ale numelui etnografului român: *Simeon Florea Marian* [2], *Simion Florea Marian* [3] și *S. Fl. Marian* [4].

---

[1] Marian Simion, Simeon Marian, Simion Florea Marian, Simeon Florea Marian, Simion Fl. Marian, Simeon Fl. Marian, Sim Florea Marian, Sim Flor Marian, Sim Fl. Marian, S. Fl. Marian, Marian, Sim. Fl. Marian, Simeonŭ F. Marianŭ etc.

[2] Se folosesc grafiile: *Simeon Florea Marian* sau *Simeon Fl. Marian* în: raportul romanistului Paul Meyer, scris din însărcinarea *Societății filologice* din Londra pentru a arăta progresele realizate de popoarele romanice pe linia cercetărilor filologice și publicat în *Bibliothèque de l'Ecole des Charte*, Paris, XXXII, 1875, f. 3—4, p. 373 și republicat în *Transactions of the philological Society for 1875—1876*; Erich Beck, *Bibliographie zur Landeskunde der Bukowina*. Literatur bis zum Jahre 1965, München, 1966, Verlag des Südosdeutschen Kulturwerkes, p. 315; idem, *Bibliographie zur Kultur und Landeskunde der Bukowina*. Literatur aus den Jahren 1965—1975, Dortmund, 1985, p. 445; Mihail Straje, *Dicționar de pseudonime...*, București, Editura Minerva, 1973, p. 422; Marin Bucur, *Istoriografia literară românească de la origini pînă la G. Călinescu*, București, Editura Minerva, 1973, p. 63; Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 232; Iordan Datcu, S. C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor*. Folclor literar românesc. Cu o prefață de Ovidiu Bîrlea, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 271; Mircea Fotea, *Simeon Florea Marian, folclorist și etnograf*, București, Editura Minerva, 1987 etc.

[3] Se folosește grafia *Simion Florea Marian* sau *Simion Fl. Marian* în: prima încercare de sintetizare a vieții și activității folcloristului, alcătuită de fiul său, Liviu Fl. Marian, *Simion Florea Marian* — Schițe biografice, București, 1910; Angelo de Gubernatis, *Dictionnaire international des écrivains du monde latine*, Florența, 1905, p. 952 (informațiile biografice și bibliografice, inclusiv scrierea numelui, sînt furnizate de Marian) și *Suplement et index*, Florența, 1906, p. 131; *Dicționar enciclopedic român*, vol. III, București, Editura Politică, 1965, p. 251; *Mic dicționar enciclopedic*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972, p. 1400; *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, Editura Academiei, 1979, p. 553 etc.

[4] Se folosește grafia *S. Fl. Marian* în: I. C. Chițimia, *S. Fl. Marian, folclorist și etnograf*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", anul XII (1963), nr. 1—2, p. 32; idem, *Folcloriști și folcloristică românească*, București, Editura Academiei, 1968, p. 159; *Istoria literaturii române*, III, București, Editura Academiei, 1973, p. 835; S. Fl. Marian, *Basme populare românești*. Ediție îngrijită și prefață de Paul Leu, București, Editura Minerva, 1986.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 2, p. 159—164, București, 1989

Dacă ultima grafie este o prescurtare, mai mult sau mai puțin corectă a precedentelor, primele două evidențiază o anume nepotrivire a numelui de botez al folcloristului. Comparînd cele trei forme grafice, care denumesc aceeași realitate, se nasc următoarele întrebări:

— Care este prenumele adevărat al cercetătorului român pe care trebuie să-l rețină posteritatea: Simeon sau Sim*i*on?

— Cum este corect a fi folosite cele două nume de familie: *Florea-Marian* sau *Fl. Marian*?

În timpul vieții cele două forme ale numelui de botez și cele două grafii ale celui de familie au alternat și s-au concurat reciproc. Dacă în documentele oficiale, eliberate de autoritățile Imperiului Austriac, numele de Sim*e*on apare în exclusivitate, cele venite din România, sub forma unor diplome sau adrese, fac o notă discordantă. Spre exemplu, se folosește prenumele Sim*i*on și nu Sim*e*on în adresa nr. 6004, din 11 mai 1882, a Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice din București, semnată de Gr. Tocilescu, prin care Marian e anunțat că a fost distins cu medalia *Bene Merenti cl. I*; pe diploma semnată de I. C. Istrati și Spiru Haret, prin care i se acordă *Medalia de aur și colaborator* al Asociației române pentru înaintarea și răspîndirea științei ș.a.; iar actul oficial nr. 1096, din 26 martie 1881, prin care etnograful a fost anunțat că Academia Română l-a ales membru al ei, semnat de Ion Ghica și Alexandru Odobescu, i se adresează cu: „Domniei sale domnului S. Fl. Marian"[5].

În mod obișnuit, atunci cînd sînt dubii asupra stabilirii cu exactitate a numelui sau prenumelui unei personalități, se recurge la investigarea manuscriselor respective și la cercetarea textelor tipărite sub îngrijirea autorului lor, pentru a se restabili adevărata voință și dorință a celui în cauză, după cum s-a procedat și în cazul poetului Coșbuc, cu dubletul Gheorghe sau George. Acest procedeu, însă, nu se poate aplica întocmai în situația lui Marian deoarece, asupra schimbării numelui de botez, au acționat factori politici impuși de tirania istoriei și nu de voința și dorința personalității respective.

Cercetînd manuscrisele inedite rămase, putem constata evoluția autografului folcloristului de la o etapă la alta și, de aci, deducem cum ar fi dorit el să-și proiecteze numele în posteritate.

S. Fl. Marian, fiul Ruxandei și al lui Grigore Florea-Marian, din Ilișeștii Sucevei, a fost botezat cu numele de *Simion*[6], în amintirea lui Simion Nechita, tatăl mamei adoptive a lui Grigore, și pînă la cincisprezece ani a răspuns, în exclusivitate, la acest apelativ. După absolvirea clasei a IV-a elementară, la *Hauptschule* din Suceava, cercetîndu-și certificatul redactat în nemțește, cu litere gotice, adolescentul a aflat cu uimire și nedumerire că se numește Simeon[7] și nu Sim*i*on, cum îl strigau bunicii, părinții, frații, surorile, prietenii și toți ilișeștenii. Frecventînd cursurile Gimnaziului superior k.k. gr.-or. din Suceava, el a fost obligat să răspundă la numele de *Marian Simeon*[8], iar în timpul studiilor universitare, la cel de *Simeon Fl. Marian*[9], pentru a se conforma cu documentele școlare întocmite de autoritățile habsburgice și pentru a nu intra în conflict cu ele.

După ce a devenit profesor, mai întîi la Siret și apoi la Suceava, toate actele oficiale eliberate de autoritățile imperiale și clericale au continuat să-l numească *Simeon Fl. Marian*[10], încît etnograful și folcloristul român a fost obligat, nu fără a protesta, să-l accepte și să semneze ca atare, toată viața, atît corespondența oficială, cît și începutul activității științifice.

Că așa s-a întîmplat o dezvăluie manuscrisele și documentele inedite pe care le-am aflat în Fondul memorial-documentar *S. Fl. Marian* din Suceava și la Biblioteca Academiei R. S. România. În primele clase gimnaziale, sub presiunea „botezului" săvîrșit de vremelnicii stăpîni și a ortografiei timpului, dezorientat, elevul își caligrafia astfel numele: Simeonŭ Marianŭ, Simeonŭ Marieanŭ, Simeone Marianŭ, Simeon Marian ș.a.. Pe un manuscris inedit, în care se află trei poveşti, există semnătura: „Simeon Fl. Marian, stud. III cl., gimn., 1865"[11]. Autograful mai sus amintit se mai găseşte pe coperta unui proiectat volum de versuri, scrise între 1866 şi 1870, a unuia de *Doine poporale române din Ardeal*[12], a unuia de *Mitologie daco-română*[13] (1872), a unui *Dicţionar topografic şi statistic al Bucovinei*[14] (1873), pe o broşură intitulată *Archiva istorică a Bucovinei*[15] (1874), pe numeroase basme[16] culese etc., precum şi pe primele trei volume de poezii populare, publicate între 1869 şi 1875.

---

[5] Adresa inedită a Academiei Române, nr. 1096, București, 26 martie 1881, Fondul memorial-documentar „S. Fl. Marian", Suceava, inv. nr. 493.

[6] *Certificat de botez*, eliberat la 20 august 1864, de parohul bisericii din Ilișești, Dimitrie Bucevschi, manuscris inedit în limba germană, *ibidem*, inv. nr. 1.

[7] *Schulzeugnis*, no. 39, din 19 VII 1862, eliberat de *Hauptschule* in Suczawa, manuscris inedit în limba germană, *ibidem*, inv. nr. 2.

[8] *Katalog der Ersten Klasse von Schuljahre 1863*, Arhivele statului, Suceava, dosar nr. 7, p. 33; vezi și Paul Leu, *S. Fl. Marian, elev la gimnaziul din Suceava*, „Suceava, anuarul Muzeului județean" XI–XII (1984–1985), p. 79–94.

[9] *Lecturis salutem*, eliberat de Institutul teologic, Cernăuți, la 30 iunie 1875, p. 1, Fondul memorial-documentar „S. Fl. Marian", Suceava, inv. nr. 20.

[10] Adresa inedită nr. 2998, din 2/14 iulie 1876, a Consistoriului arhiepiscopesc al Bucovinei, *ibidem*, inv. nr. 44.

După 1875, cînd vocaţia militantului începe a se armoniza cu cea a cercetătorului vieţii materiale şi spirituale a poporului din care făcea parte, etnograful şi folcloristul român a semnat cu:

S. Fl. Marian

pînă la sfîrşitul vieţii, după cum o atestă atît manuscrisele şi materialele tipărite în publicaţiile epocii, cît şi volumele, începînd cu cel de *Tradiţiuni poporale române*, apărut la Sibiu, în 1878, şi încheind cu monumentalele sale sinteze editate sau premiate de Academia Română.

O dată cu numirea sa ca profesor la Gimnaziul superior din Suceava, Marian a început lupta directă împotriva acelora care i-au schimbat numele de botez şi a continuat să o facă pe o scară mai mare, declanşînd astfel un conflict acut între el şi autorităţile şcolare habsburgice.

Populaţia majoritară românească din Bucovina se bucura, sub ocupaţia habsburgică, de cele mai puţine drepturi economice şi socioculturale în comparaţie cu minorităţile naţionale conlocuitoare. Vremelnicii stăpîni falsificau cifrele recensămintelor[17], după cum se constată şi din protestele deputaţilor români făcute în dieta ţării, pentru a pune în inferioritate numerică pe băştinaşi şi a-i lipsi astfel de drepturi. Manipularea statisticilor şi a recensămintelor se făcea cu ajutorul jandarmeriei, al registrelor de evidenţă a populaţiei, la înmatricularea copiilor la şcoală ş.a.

Salariaţii primăriilor, întocmind catastifele, fie că traduceau sensul comun al numelui românesc într-o limbă slavă (*Negru* devenea astfel *Ciornei*, *Porumbescu* devenea *Golembiowsky*[18] etc.), fie că antroponimelor româneşti li se adăuga cîte un sufix slav, ca: *-iuc*, *-ciuc*, *-sky* şi altele. Astfel au devenit cei din neamul deputatului român paşoptist Botnari, Botnar*iuc*; fiul lui Alexe a fost înregistrat la primărie Alex*iuc*; fiul lui Matei a devenit Matei*ciuc*; al lui Vasile Vasilo*vici* sau Vasilo*wsky* etc.

O dată cu primii paşi făcuţi de fiii ţăranilor români în sistemul şcolar organizat de ocupanţi, asupra lor s-au făcut simţite şi cele dintîi semne ale finalităţii politicii şcolare. Ele începeau prin schimbarea sau alterarea numelor de botez, după care se trecea la desfigurarea formei grafice a numelui de familie sau la traducerea lui într-o altă limbă, în funcţie de naţionalitatea funcţionarului care înregistra. Aşa că nu e de mirare că Simion a devenit Simeon, elevul Popovici Ion a fost rebotezat Popowicz Johann şi aşa mai departe.

Practica autorităţilor locale contravenea legilor austriece, şi ea se aplica numai împotriva populaţiei româneşti. În cataloagele şi foile matricole ale Gimnaziului superior din Suceava, numele de familie Soroceanu a fost caligrafiat cu gotice *Soroczan*, Flocea a devenit *Flocza*, Prelipcean a devenit *Prelipczan*, Jemnea a devenit *Žemna*, Cojocariu a devenit *Cožokar*, Corjan a devenit *Koržan* etc.

Profesorul Marian, alarmat de extinderea procedeului ce l-a lezat şi pe el cînd era şcolar, întocmeşte un raport către forurile clericale superioare, spre a împiedica dăunătoarea practică. Prin 1883, el comunica organelor superioare bisericeşti „că direcţiunea gimnazială schimbă numele de botez al studenţilor ortodocşi-orientali, scriindu-le atît în actele gimnaziale, cît şi în testemonii, forma utilizată de biserica romano-catolică şi nu cum se află scris în mărturiile de botez, eliberate de parochiile ortodoxe-orientale și după care, după un prescris emis al Consistoriului școlar al țării, avea direcțiunea să se ție"[19].

---

[11] Paul Leu, *S. Fl. Marian, printre cei dintîi culegători de basme româneşti*, în *Limbă şi literatură*, vol. II, Bucureşti, 1984, p. 235—236.

[12] Manuscris inedit, Fondul memorial-documentar „S. Fl. Marian", Suceava, inv. nr. 166.

[13] Cernăuţi, *ibidem*, nr. 347.

[14] Manuscris inedit, *ibidem*, nr. 342, p. 1.

[15] Manuscris inedit, *ibidem*, nr. 338, p. 1.

[16] În afară de *Basme populare româneşti*. Ediţie îngrijită şi prefaţă de Paul Leu, XXVI + 526 p., se mai păstrează peste 171 de naraţiuni în proză, ce vor face obiectul unui al doilea volum.

[17] Vezi interpelarea, din 14 octombrie 1911, făcută de Eusebiu Popovici în dieta Bucovinei cu ocazia dezbaterii bugetului, în Esseb Popovici, *Din istoria Liceului Ştefan cel Mare din Suceava*, Suceava, 1935, p. 74—78.

[18] Paul Leu, *Conştiinţa originii etnice româneşti în familia Porumbescu*, în *Ciprian Porumbescu, 1853—1883*. Studii privind viaţa şi opera compozitorului, Suceava, 1983, p. 11—21 şi „Suceava, anuarul Muzeului judeţean", X, 1983, p. 51—61.

Conducerea școlii, aflînd de această sesizare, s-a supărat și a început a exercita presiuni morale și materiale asupra profesorului patriot ce fusese victimă a acelorași falsificări operate tacit. Forurile locale și districtuale l-au împiedicat sistematic să obțină gradele didactice meritate, care i-ar fi adus un spor de salariu. Că așa s-a întîmplat o confirmă chiar cel împricinat într-un raport, din 1884, prin care se plînge că directorul gimnaziului din Suceava, aflînd de sesizarea făcută, a prins „o ură neîmpăcată asupra mea și de atunci încoace nu mă poate privi cu ochi buni. Dovadă despre aceasta e, între multe altele, ținerea prin doi ani de zile a petițiunii mele în privința stabilirii în postul ce-l ocup și a quinqueniului, care mi se cuvine precum și raportul său, care l-a înaintat abia după doi ani Consistoriului școlar al țării și din care cauză n-am fost nici pînă astăzi stabilizat"[20].

Perseverent, văzînd că sesizarea oficială nu a avut nici un efect, ba mai mult, practica desfigurării numelor românești s-a amplificat, Marian, în calitate de redactor și administrator al „Revistei politice", s-a hotărît să o facă cunoscută și publicului. Prin articolul *Numele proprii la noi!* se dezvăluie mecanismul politicii școlare de deznaționalizare din interiorul lui, ceea ce ne face să credem că materialul, publicat nesemnat, a fost redactat de un profesor al gimnaziului, probabil Marian, după cum o sugerează nu numai continuitatea ideii, ci și precizarea că profesorii „sînt siliți de direcțiune și de consiliul școlar de a introduce în atestatele gimnaziștilor, contrar științei și conștiinței lor, acea formă ridicolă"[21].

Practica acestui proces oneros de deznaționalizare a fost dezvăluită publicului metodic, în evoluția lui. „Mai întîi, a oprit directorul gimnaziului din Suceava întrebuințarea în atestatele școlarilor forma greco-orientală a numelui de botez, zicînd că această formă nu ar fi oficială. Forma greco-orientală a numelor de botez nu este oficială pentru băieții greco-orientali! De ce nu le oprește, domnul director, și armenilor întrebuințarea formei armenești a numelor de botez? Tuturor confesiunilor le este iertat să poarte numele lor, numai confesiunii greco-orientale nu? Iată ce zile rușinoase a ajuns astăzi confesiunea în Bucovina!

După ce i-a succes directorului oprirea numelor de botez, urmează el mai departe și oprește orice scriere românească a numelor geografice, un lucru care mai nainte era iertat. Aice însă se bazează directorul pe un ukaz al consiliului școlar. [...]

Astăzi, cearcă dușmanii noștri să ne oprească scrierea românească și a numelor familiilor noastre. Numele mai multor gimnaziști de aice le-am văzut, în atestatele din urmă, scrise leșește, pe cînd în anii trecuți se scriau aceste nume românește, așa: Flocza, Soroczan etc. Pentru schimbarea acestora s-a căutat motive și cine caută găsește..."[22], observa cu amară ironie autorul articolului.

Este lesne de înțeles că protestele profesorului patriot au supărat nu numai conducerea gimnaziului sucevean și autoritățile locale, ci și toate forurile imperiale diriguitoare, pînă la guvernămîntul Bucovinei, iar reducerea la tăcere a lui Marian a început a se desfășura subtil și organizat.

Văzînd că nu i se acordă drepturile ce în mod obișnuit se dădeau altora fără nici o intervenție, Marian, la 18 septembrie 1889, a expediat, de data asta un memoriu, Ministerului Cultelor și Instrucțiunii din Viena, prin care solicita să se facă „o anchetă disciplinară"[23], spre a se stabili motivul legal pentru care el nu a fost titularizat la Gimnaziul superior greco-oriental din Suceava.

Pe măsură ce se apropia începutul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea, presiunile concertate ale autorităților habsburgice ducale, exercitate asupra profesorului patriot, au devenit insuportabile. Alegînd un moment critic din viața familiei Marian, cînd starea materială se agravase datorită îmbolnăvirii celor cinci membri, soldîndu-se cu moartea unui copil, dușmanii apărătorului cauzei românești s-au năpustit asupra lui pentru a-l îngenunchea și distruge, atacîndu-l cu perfidie din mai multe direcții.

Puternicii zilei au continuat să-i refuze ceea ce i se cuvenea de drept, trecerea la o nouă categorie de salarizare, iar presa germanofilă oficioasă a dezlănțuit o adevărată campanie împotriva personalității lui Marian. „Cei trei ani din urmă: 1889, 1890 și 1891, au fost o adevărată nenorocire pentru mine și familia mea, scria folcloristul președintelui Academiei Române, în 1892. În anul întîi mi s-a bolnăvit unica copilă ce-am avut, de difterică. Nu mult după aceasta, scăpînd cu greu copila, mi s-a bolnăvit soția de aprindere de stomac, precun și alte aprinderi interne, de care asemenea a scăpat numai ca prin urechile acului. Abia trecură cîteva luni la mijloc și iarăși ne bolnăvirăm cu toții de influență și, de astă dată, cu tot ajutorul medicilor și îngrijirea mea și a soției mele, pierdui copilița și rămăsei numai cu doi băieți.

---

[19] S. Fl. Marian, *Raport* către Consistoriul arhiepiscopal al Bucovinei, manuscris inedit, Fondul memorial-documentar „S. Fl. Marian", Suceava, inv. nr. 105.

[20] *Ibidem.*

[21] Suceava, anul III, nr. 3, din 15 februarie 1888, p. 2.

[22] *Ibidem.*

[23] Manuscris inedit în limba germană din 18 septembrie 1889, Fondul memorial-documentar „S. Fl. Marian", Suceava, inv. nr. 102.

În anul 1890 mă bolnăvii eu de aprindere la pelița coastelor, din care cauză fui nevoit a sta mai multe săptămîni la pat.

Bolile acestea despre care vă amintii, apoi medicii, medicamentele, moartea, precum și înmormîntarea copilei mă vîrî, pe nevrute, într-o mulțime de dătorii.

Cu toate acestea nu pierdui încă curajul, avînd mai mare speranță că în anul 1891 mi se va mări salariul și cu ajutorul acestuia mă voi scoate din cătușele nevoei și mă voi restaura măcar în cîtva, în privința materială.

Dar zădarnică speranță, căci inimicii, care de un timp încoace îmi poartă sîmbetele, după cum prea lesne vă puteți încredința din articolele publicate în ziarele alăturate, nu se mulțumiră numai cu nenorocirile ce-au dat mai nainte peste capul meu și a familiei mele, ci, voind a mă face neputincios, ba, numai de s-ar fi putut, chiar a mă nimici, căutară toate chipurile și mijloacele ca să nu se mărească salariul, prea bine știind că, fiind materialimente cu totul ruinat, nu voi mai fi în stare a lucra în viitor cu aceeași străduință și plăcere pentru prosperitatea și înflorirea neamului meu, după cum am lucrat mai nainte"[24].

Starea de paupertate, în care se zbătea familia profesorului sucevean la începutul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea, a fost agravată și de conflictul ce s-a iscat între Marian și redacția foii literare bisericești „Candela", deoarece nu-și achitase abonamentul pe ultimii patru ani. Disputa dintre creditor și debitor s-a soldat, în cele din urmă, cu reținerea forțată a sumelor datorate. Cele descoperite de noi în arhiva inedită rămasă de la etnograful și folcloristul român fac lumină doar asupra unor metode și procedee pe care le foloseau neprietenii poporului nostru pentru a pune în practică politica imperială în ținutul Sucevei. Acțiunile întreprinse în vederea transformării conglomeratului multinațional într-un loial slujitor al împărăției de la Viena erau numeroase. Cele denunțate de Marian au constituit numai o parte din vîrful aisbergului politicii de deznaționalizare forțată folosit de vremelnicii stăpîni.

Avîndu-se în vedere că prenumele Simeon i-a fost impus a-l purta toată viața, deși împotriva acestei samavolnicii generalizate profesorul sucevean s-a ridicat cu hotărîre, putem afirma, cu certitudine, că numele fiului țăranilor români Ruxanda și Grigore Florea Marian este *Simion Florea-Marian* și nu altul.

Cercetînd evoluția prescurtărilor operate de etnograful și folcloristul român asupra propriei semnături, ajungem la concluzia că Marian, încă din etapa consolidării maturității sale științifice, a hotărît să-și impună, în presa de specialitate contemporană și în posteritate, numele sub forma: *S. Fl. Marian*, fiind, în același timp, și un mod de a respinge „botezul" săvîrșit de autoritățile habsburgice.

O NOUĂ PICTORIȚĂ PE STICLĂ: MARIA BRÂNDAN

MIHAI RĂDULESCU

Orice tehnică a artelor plastice îngăduie un număr mai mic sau mai mare, oricum limitat, de subiecte. Una dintre realizările talentului este să încalce această regulă și să constrîngă tehnica să se manifeste într-un domeniu inedit.

Pînă în prezent, tehnica picturii pe sticlă s-a dovedit mai adecvată genului ilustrativ. Un curent de opinie, insuficient controlat de răspunderea față de posteritate, îi îndeamnă pe artiștii amatori să preia tiparele existente în lucrările pe glajă devenite clasice și să le aplice ilustrării istorice, baladești sau legendare, laicizîndu-le. Pe această cale nu se pot obține decît surogate, oricîtă bunăvoință ar avea artistul, deoarece imaginația lui este ținută în frîu de chingile croite de alții în vederea unor scopuri ce îi rămîn străine.

---

[24] S. Fl. Marian către Președintele Academiei Române, București, 1893, scrisoare inedită, Biblioteca Academiei R. S. România, București, nr. 127 039.

În creaţia unei noi prezenţe a picturii pe sticlă transilvane, Maria Brândan, există şi atari tributuri plătite unei îndrumări teoretice îndoielnice, după cum vom vedea ulterior că există şi semnele certe ale unui talent exploziv, de o puternică originalitate de concepţie, pe care le vom analiza cu mare satisfacţie.

Pentru ilustrarea primei categorii, ne vom opri asupra lucrării *Vlad Ţepeş* (foto 1). Personajul a intrat în cadru din goana calului, acum ridicat pe picioarele dindărăt. El ucide cu lancea un turc căzut la pămînt pe spate. Îşi înfige arma cu forţa ambelor mîini. Vrăjmaşul îşi înalţă fără vlagă iataganul. Cu celălalt braţ izbeşte glodul a neputinţă, îşi saltă simultan picioarele, într-o încercare instinctivă de a reveni la luptă. Scena cunoaşte mii şi mii de variante abia distincte. Nu lipsesc nici elementele auxiliare uzuale: castelul din fundal stînga soarele, luna, stelele, cometa — antropomorfizate. Am recunoscut înainte de a clipi scena banală a uciderii balaurului, apărută în sec. III — IV într-o sculptură egipteană în basorelief şi circulînd în întreaga lume, de atunci încoace. Cînd avem de-a face cu preluarea unor tipare existente, originalitatea este cvasiexclusă; rămîne puţin loc pentru ea în amănuntele cu trimitere spiritual-geografică, aşa cum se întîmplă în cazul de faţă cu introducerea munţilor şi brazilor din zona Sibiului, unde activează pictoriţa. Pentru a izbîndi pe o cale ca aceasta, reinterpretarea tiparului trebuie făcută într-o viziune atît de personală încît să conducă la sentimentul că el s-a născut din nou; în acest sens au prelucrat scene renascentiste Picasso ori Dali.

Maria Brândan mai semnează un *Badea Cîrţan*, un *Mihai Viteazul*, un *Avram Iancu*, o *Poveste*, o *Legendă*, o *Baladă mioritică*, naturi statice: *Flori*, *Vas cu flori*, lucrări inspirate din realitatea înconjurătoare: *Florăreasa din Turnişor*. Un domeniu de mult mai mare însemnătate pentru expresia artistică ni se pare a fi cel de inspiraţie tradiţional-folclorică, unde capacitatea de analiză şi sinteză, de selectare a elementelor grăitoare şi de organizare a lor în spaţiul plastic, conform unei sintaxe pe cît de proprii, pe atît de universalizate, de ierarhizare a elementelor componente conform atît sensibilităţii specifice vizualului, cît şi celei ideatice, se supun categoric atenţiei şi ne smulg elogiul fără reticenţe. Vom cita *Ursitoarele*, *Paparudele* (ca trepte către momentul găsirii de sine) şi excelenta compoziţie *Nuntă în Avrig* (foto 2), asupra căreia artista ne impune, prin desăvîrşirea mesajului şi straiului său plastic, să ne oprim îndelung.

Zece personaje — de bună seamă socri mari şi mici, nuni şi alte rude adulte sau mature — dimpreună cu soarele şi luna — nelipsiţi de la astfel de bucurii omeneşti, în baladă —, se înşiruiesc, vizibile de la mărunta apariţie a umerilor, gîtului şi capului pînă la aceea a trei sferturi din statură, jur împrejurul unei structuri circulare. În centrul acesteia, mireasa şi mirele susţin între ei steagul de nuntă, variantă a lui *axis mundi*. Totul este proiectat pe cerul înstelat. Urcă, de-a dreapta şi de-a stînga structurii circulare, doi vătăşei călări, falnic împodobiţi, ca şi mîndrii lor cai bălani, să binevestească pînă la vămile lumii văzute întîmpinarea iubirii ce are loc acum. Între ei, ţinînd nunta sub stăpînirea-i aproape nevăzută, o ploscă aducînd a ornic.

Vom reţine că, după chip şi atitudine, fiecare personaj se distinge de celălalt, de la simpla „pozare" în picioare, cu braţele atîrnînd pe lîngă coapse, la aceea cu palmele încrucişate în faţa trupului şi la întoarcerea pe loc, plină de viaţă, cu mîinile-n şold, ca şi prin obrajii bucălaţi ori traşi, trăsăturile cînd regulate, cînd prilejuind un zîmbet hîtru, duios, nătîng sau curios, ori, la bărbaţii adulţi, de o seriozitate aici gînditoare, dincolo cu privire stăpînitoare de gazdă. Mirele este îndîrjit şi aspru; mireasa temătoare, suavă, inocentă, încredinţîndu-şi inima viitorului; el pare să fi văzut multe; ea, că va vedea multe. Soarele are figură bună, deschisă între surîs şi nesurîs; luna, în creştere, se sfieşte. Un univers uman, dar şi mai mult.

Te întrebi, de la bun început, care este semantica simbolurilor adunate şi pe care le intuieşti congruente. Oare structura circulară reprezintă o verighetă ce îi cuprinde în unda ei pe cei doi proaspăt cununaţi, pe cînd neamurile, contopite cu corpul inelului, sînt descrise ca încingîndu-se horă în jurul lor, să susţină existenţa spirituală a noii perechi? Sau grupul cuplu este înscris într-un blid (mînca-vor dintr-un blid, ca unul. . .'), de pe marginea căruia cei apropiaţi le veghează saţiul şi belşugul? O fi o roată, spiţele căreia sînt mirii ce duc familia mai departe, în veac, prin rotirea lor în jurul lor înşile, simbol solar al mişcării nemişcate, o roată ce îi înscrie în armonia cosmică sugerată de zecile de stele pe care este ea proiectată şi de cei doi vestitori călări care, aidoma Feţilor-Frumoşi, străbat spaţiile siderale şi ale iniţierilor cereşti? Dar plosca? Nu închide ea vinul vieţii fără de moarte? Asemănarea cu ornicul o înrudeşte cu roata timpului. Plasată cum este, deasupra steagului-ax, ea — recipientul de vin-sînge — se înscrie ca simbol feminin, pe cînd, aspirînd către ea, se erijează bogatul, impresionantul simbol masculin susţinut de miri, al cărui ciucure din vîrf evocă atît de aproape focul viu.

Se poate considera că valoarea *Nunţii din Avrig* este cea etnografică ori cea estetică; dar, mai presus de orice, valoarea lucrării este aceea mitică. Aceasta este calea artistei; pe ea, prin împletirea realităţii cu simbolul tradiţional folcloric, Maria Brândan va revela permanent bogăţia mitică atotcuprinzătoare, act pentru care uneltele sensibilităţii sale au înarmat-o.

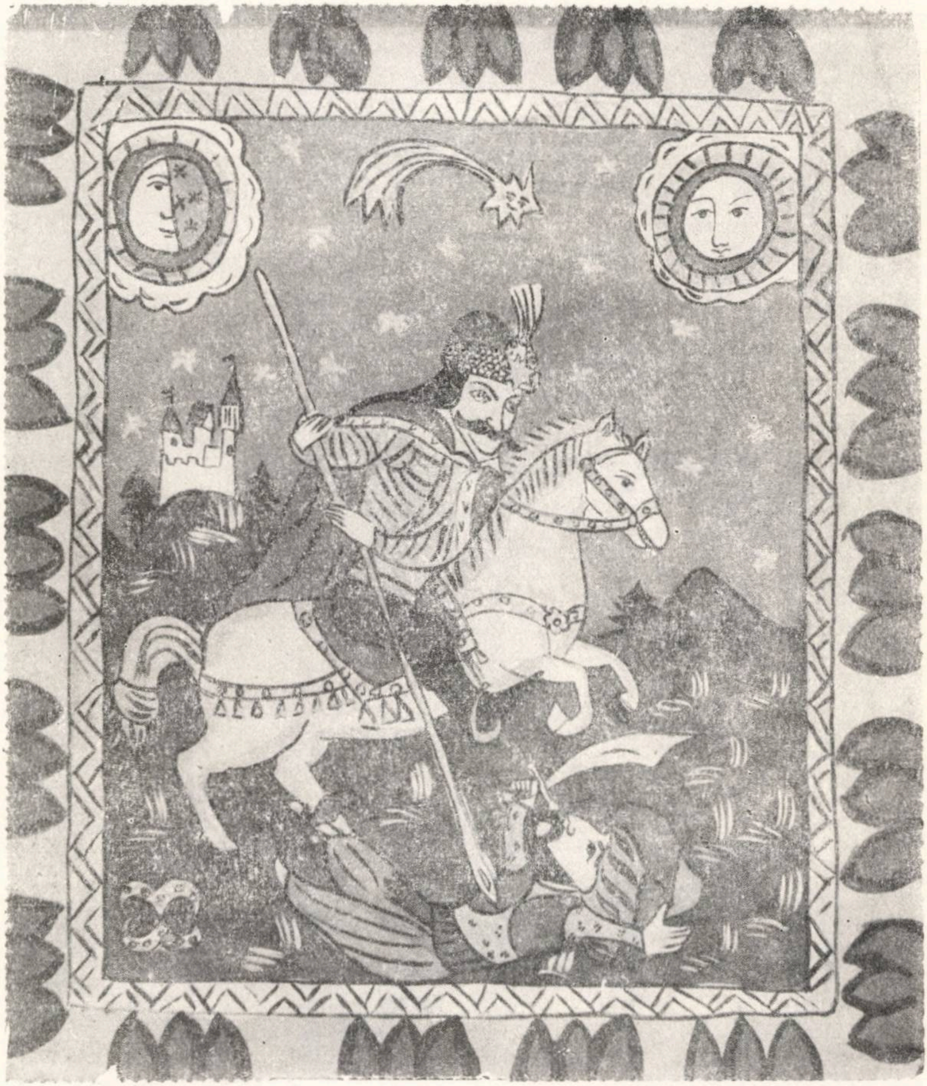


Foto 1. *Vlad Țepeș* (pictură pe sticlă).

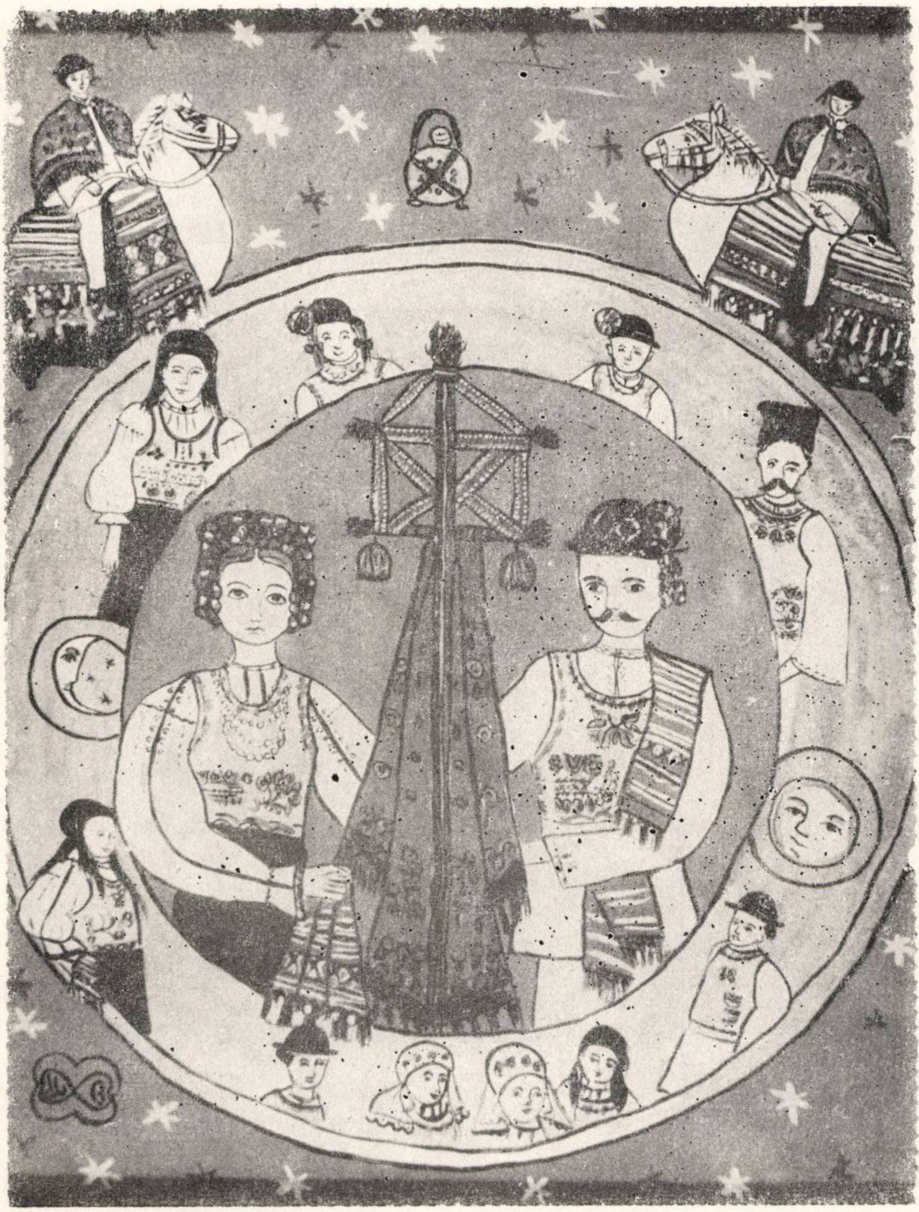


Foto 2. *Nuntă în Avrig* (pictură pe sticlă).

I. HANGIU, **Dicționar al presei literare românești (1790—1982).** Argument de Ion Dodu Bălan, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987, 510 p.

Rigurozitate științifică, documentare impresionantă, articole echilibrate, tratare detaliată unde era cazul, obiectivitate sînt doar cîteva din calitățile remarcabilei lucrări care este acest *Dicționar al presei literare românești*, apărut la Editura Științifică și Enciclopedică, în 1987. Preocupările privind cercetarea presei românești constituie o veche pasiune a profesorului dr. Ion Hangiu, concretizată, la început, în publicarea unei culegeri, în două volume, de articole-program din *Presa literară românească*, continuată cu *Reviste și curente în evoluția literaturii române*, deosebit de utilă pentru predarea limbii și literaturii române în liceu, și culminînd cu actualul dicționar, o lucrare de pionierat în cultura românească.

Dicționarul presei literare românești oferă o imagine de ansamblu a publicisticii literare din țara noastră, autorul dînd termenului *presă literară* o accepție foarte largă, incluzînd, pe lîngă publicațiile literare propriu-zise, și pe acelea în care au apărut sporadic creații literar-artistice. De asemenea, sînt prezentate peste 20 de publicații de folclor, precum și aproape 40 de reviste care au publicat și folclor. La acestea ne vom referi în continuare.

În general, spațiul acordat fiecărei publicații este în concordanță cu importanța acesteia în folcloristica română, bucurîndu-se de o prezentare amănunțită: „Revista de etnografie și folclor" (fostă „Revista de folclor"), „Anuarul arhivei de folclor" (devenit „Anuarul de folclor"), „Grai și suflet". Revista Institutului de Filologie și Folclor, „Buciumul". Foaie pentru strîngerea folclorului. Organ al Cercului Folcloristic „Buciumul", „Ion Creangă". Revistă de limbă, literatură și artă populară, „Șezătoarea". Revistă pentru literatură și tradițiuni populare ș.a.

Potrivit structurii-tip a fiecărui articol, după menționarea titlului și subtitlului, a caracterizării succinte atunci cînd profilul nu rezultă din acesta, urmează intervalul și localitatea de apariție, periodicitatea, editori, conducători.

În privința titlurilor, observăm marea varietate a acestora. În afară de publicațiile care conțin cuvintele de bază ale domeniului: „Revista de etnografie și folclor", „Anuarul Arhivei de folclor" („Anuarul de folclor"), „Cercetări folclorice", „Ethnos" (între anii 1952 și 1963, actuala „Revistă de istorie și teorie literară" a apărut cu titlul „Studii și cercetări de istorie literară și folclor"), majoritatea au ca titlu un termen specific creației populare: „Buciumul", „Doina", „Făt-Frumos", „Izvorașul", „Miorița", „Șezătoarea". De asemenea, unele titluri sînt nume proprii aparținînd unor personalități ale folcloristicii și literaturii române: „Ion Creangă", „Tudor Pamfile".

Intervalul de apariție al revistei trebuie coroborat cu periodicitatea și, bineînțeles, cu locul pe care îl ocupă aceasta în istoria folcloristicii românești. Astfel, „Revista de etnografie și folclor" (București) apare fără întrerupere din 1956, întîi trimestrial, apoi de șase ori pe an, trimestrial, bianual și, din nou, trimestrial. „Anuarul Arhivei de folclor" (actualul „Anuar de folclor") a apărut la Cluj în 1932, s-a transferat la Sibiu, în 1941 și, după șapte volume, și-a încetat apariția, dar începînd cu 1980, la Cluj-Napoca a fost reluat, ajungînd — pentru a aduce la zi articolul respectiv din Dicționar (care menționează situația pînă în 1982) — la volumul VII și-și continuă apariția. Oprindu-ne la reviste care au fost publicate în diferite perioade din trecut, trebuie să precizăm că primul loc îl deține „Șezătoarea", care s-a bucurat de o longevitate publicistică rară, și anume 39 de ani (dintre care 33 de ani efectiv), cu o periodicitate lunară, la început. Tot cu apariție lunară este „Izvorașul", din Bistrița — Mehedinți (1919—1940), căreia era necesar, avînd în vedere intervalul de apariție și periodicitatea, să i se acorde un spațiu mai mare. Schimbîndu-și localitatea de apariție — Suceava, Cernăuți și Rîmnicu-Vîlcea —, revista „Făt-Frumos" înregistrează 19 ani, iar publicația lunară „Ion Creangă" apare la Bîrlad între anii 1908 și 1921. Două localități rurale din Covurlui — Jorăști și Braniștea — au fost pe rînd gazda revistei „Doina", de-a lungul a opt ani. În deceniul al treilea (1923—1929) apare lunar, la Dorohoi, revista „Tudor Pamfile", iar la Brădiceni — Gorj, tot lunar, în două etape: 1924—1926, 1935—1936, vede lumina tiparului „Buciumul". O publicație prestigioasă, „Grai și suflet", datorată Institutului de Filologie și Folclor, înregistrează șapte volume, între 1923 și 1937. Mai notăm revista lunară „Comoara satelor", care apare timp de cinci ani (1923—1927) la Blaj. Alte publicații de la sfîrșitul secolului trecut sau din deceniile patru și cinci ale

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 2, p. 165—171, București, 1989

secolului nostru au totalizat un număr de apariții mai mic: „Rîndunica” (Iași, 1893 — 12 numere), „Miorița” (Ploiești, 1931 — șase numere), „Plaiuri românești” (Craiova, 1934 — trei numere), „Ethnos” (Focșani, 1941 și 1941—1942, două fascicule), „Cercetări folclorice” (București, 1947 — un singur număr). Fără a face o statistică, se remarcă faptul că anumite zone geografice, mai ales Moldova, sînt mai active în publicarea unor reviste de folclor.

Întemeietorii și conducătorii acestor publicații sînt fie personalități de valoare ale folcloristicii românești din trecut sau de azi: Artur Gorovei, G. T. Kirileanu, Tudor Pamfile, C. Rădulescu-Codin, Ovid Densusianu, Leca Morariu, Ion Mușlea, Mihai Pop, Al. I. Amzulescu, Al. Dobre, Ion Cuceu, fie folcloriști mai puțin cunoscuți, care au însă marele merit de a fi concentrat, în jurul publicației conduse de ei, personalități de seamă ale momentului respectiv.

În cadrul structurii fiecărui articol, Ion Hangiu acordă, pe bună dreptate, un loc bine definit programului preconizat de publicația cercetată. „Anuarul Arhivei de folclor” își propune culegerea „cît mai sistematică și mai grabnică a folclorului românesc”. Acesta, se preciza în articolul-program al revistei „Făt-Frumos”, este, „înainte de toate, sincer, fie chiar naiv, și primitiv sincer, spre deosebire de literatura intelectuală artificială și nici măcar cerebrală, cum se pretinde”. Revista de limbă, literatură și artă populară „Ion Creangă” dorea să contribuie la „cunoașterea minunatelor produceri ale poporului, adevărate comori de gîndire și de simțire, de credință și de datorii gospodărești, în care se oglindește sufletul și viața neamului nostru”. De asemenea, „Buciumul” consideră folclorul „comoara cea mai de preț a unui neam”. Pe aceeași linie, revista lunară intitulată chiar „Comoara satelor” își propune culegerea folclorului românesc „ca material de utilizat pe seama celor ce vor să scrie istoria neamului”, pentru a salva de la pieire „această comoară națională”. „Grai și suflet” definește filologia raportînd-o la folclor, ca „știința interpretării fenomenelor lingvistice în raporturile lor cu viața în varietatea ei de manifestări, cu realitățile în mijlocul cărora au luat naștere și au urmat evoluția lor”. Fără să fie o publicație de folclor, „Transilvania”, Foaia Asociațiunii Transilvane pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român, care a apărut la Brașov (1868—1946), conține în partea literară materiale referitoare la cunoașterea și valorificarea folclorului literar și a artei populare, „un bun criteriu al vieții noastre naționale”.

Rubricile sînt numeroase, fiind abordate toate genurile. Sînt publicate articole și studii teoretice despre folclorul din toate zonele țării, chestionare referitoare la culegerea folclorului articole despre istoria folclorului și folcloristicii, note, recenzii și cronici („Revista de etnografie și folclor”, „Anuarul de folclor”, „Grai și suflet”). Într-un indice din 1931, „Șezătoarea” clasifică astfel materialele publicate în paginile ei de-a lungul celor 25 de volume: lumea fizică, lumea supranaturală, omul și viața omenească, viața intelectuală, cîntece bătrînești, cîntece de lume, elemente folclorice în povești, tradiții populare. Ca și înaintașele „Șezătoarea” și „Izvorașul”, revista de muzică, artă populară și folclor „Tudor Pamfile” își propune „să adune datine și credințe, plugușoare, orații, vorbe adînci, povești și legende, cîntece de copilărie, o seamă de cuvinte, colinde, vrăji și farmece, cîntece bătrînești, povești, glume, ghicitori, împărtășiri arheologice și orice texte din cuprinsul literaturii populare scrise”. Într-un cuvînt, menționează publicația „Ion Creangă”, în finalul articolului, „tot ce-i făurit de popor în limba sa curată și neprefăcută”.

Pentru fiecare publicație, dicționarul oferă numele colaboratorilor principali, precum și titlurile unor texte considerate mai importante. De asemenea, sînt menționate și numele altor colaboratori. Spicuim cîteva informații în acest sens: *Ion Bianu și folclorul nostru* și *Ovid Densusianu, folclorist* de Ion Mușlea; *M. Gaster și folclorul românesc* de Artur Gorovei (în „Anuarul Arhivei de folclor”, unde colaborează și: Petru Caraman, Romulus Todoran, Șt. Pascu, Ion Breazu, Emil Petrovici, Ion Pătruț, Gh. Pavelescu); *Problemele și perspectivele folcloristicii noastre* de Mihai Pop; *Cercetarea prozei populare epice* de Ovidiu Bîrlea; *Istorie și folclor* de Adrian Fochi (în „Revista de etnografie și folclor”, care numără mulți colaboratori: D. Pop, C. Bărbulescu, P. Ruxăndoiu, Ion Vlăduțiu, Iordan Datcu, Sabina Ispas, Al. Amzulescu, Al. Dobre, Ovidiu Papadima, I. C. Chițimia, Romulus Vulcănescu, Tiberiu Alexandru ș.a.); *Chestionar pentru tradiții populare* de Artur Gorovei (în „Șezătoarea”, ce se bucură de colaboratori ca: Barbu Delavrancea, M. Gaster, B. P. Hasdeu, Nicolae Iorga, Tudor Pamfile). Colaborează la majoritatea revistelor de folclor sau care publică și folclor: A. Gorovei, Simeon Florea Marian, Tudor Pamfile, M. Lupescu, G. T. Kirileanu, I. E. Torouțiu, Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, D. Furtună, Lucian Costin, Ion Moldovan, S. Mehedinți, C. Rădulescu-Motru, I. A. Candrea. Unele reviste au un număr foarte mare de colaboratori, culegători de folclor din toate colțurile țării: 220 — „Șezătoarea”, peste 300 — „Izvorașul”.

Dintre publicațiile care au inserat studii teoretice de folclor, fără să fie specializate în acest domeniu, amintim: „Revista de istorie și teorie literară”, unde au apărut studii de referință ca *Estetica basmului* de G. Călinescu, *Iordache Golescu, lexicolog, folclorist și scriitor* de Perpessicius, *B. P. Hasdeu şi problemele de folclor* de I. C. Chiţimia; *Analele Academiei Române. Memoriile Secţiei de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte*, seria a IV-a, care conţin comunicări prezentate în cadrul secţiei, dezbateri, mese rotunde, sesiuni organizate în colaborare cu Societatea Română de Lingvistică şi Societatea de Ştiinţe Filologice. Primul volum, din 1977, publică comunicările prezentate la sesiunea *Trei decenii de activitate folcloristică românească*; *Analele ştiinţifice ale Universităţii „Al. I. Cuza" din Iaşi. Lingvistică. Literatură.* Alte publicaţii în care au apărut articole de folclor: „Buceagul" (Bolgrad şi Bucureşti), „Freamătul literar" (Siret — Rădăuţi), „Milcovia" (Focşani), „Orizonturi" (Galaţi), „Vestul" (Timişoara). Primul studiu de folclor comparat îl constituie erudita lucrare a lui Al. Odobescu, *Cîntecele poporane ale Europei răsăritene, mai cu seamă în raport cu ţara, istoria şi datinele românilor* (în „Revista română. Pentru ştiinţe, litere şi arte"), la care se adaugă cercetările lui B. P. Hasdeu, *„Frunză verde", o pagină pentru istoria literaturii române, Cucul şi turturica la români* (în „Columna lui Traian"). Culegeri de folclor publică: „Albina. Revistă enciclopedică", „Amicul Poporului. Foaie poporală", „Banatul", „Căminul", „Foaia Societăţii «Române»", „Gînd şi slovă oltenească", „Gutinul", „Lumea nouă. Ştiinţifică şi literară", „Lumina pentru toţi", „Macedonia. Revista românilor din Peninsula Balcanică", „Noua revistă română pentru politică, literatură, ştiinţă şi artă", „Transilvania", „Vestitorul satelor" ş.a.

Ultimele elemente ale structurii articolelor, dovedind o dată în plus acribia autorului — dacă mai era nevoie — se referă la formatul, colecţia şi cota la care a fost consultată publicaţia, precum şi bibliografia critică. Cele mai numeroase referinţe critice le înregistrează „Şezătoarea", prima revistă de folclor din România, al cărei conducător, Artur Gorovei, va mărturisi în legătură cu întreaga sa activitate folcloristică că „am fost mînat de dorul de a contribui, cum şi cît mi-a fost cu putinţă, la înălţarea poporului meu, dezgropînd şi dînd la iveală comoara din sufletul unui neam amărît. Dacă este de vreun folos ceea ce am făcut, îşi vor spune alţii cuvîntul". Este ceea ce a făcut Ion Hangiu prin acest *Dicţionar al presei literare româneşti* pentru toţi cei care şi-au adus contribuţia la progresul culturii române.

Constantin Negreanu

NICOLAE DENSUŞIANU, **Dacia preistorică**. Studiu introductiv şi note de Manole Neagoe, text stabilit de Viorela Neagoe, Bucureşti, Editura Meridiane, 1986, 736 p.

Temerar şi, în acelaşi timp, salutar efortul Editurii Meridiane de a reedita masiva operă a lui Nicolae Densuşianu, *Dacia preistorică*. Şi aceasta pentru că, aşa cum pe bună dreptate subliniază Manole Neagoe, „cartea aceasta [...] a tins să devină ea însăşi un mit. Admiraţia nemărginită, ca şi atitudinea contrară, nu erau o urmare a citirii cărţii, ci a unor impresii formate pe baza altor impresii şi ele foarte vagi. Raritatea cărţii era o piedică în cunoaşterea ideilor lui Nicolae Densuşianu, masivitatea ei ca volum descurajîndu-l pe cititorul grăbit..." (p. 5).

De ce este această carte un mit? Pentru că, asemenea mitului, ea a fost preluată (de cei care au mitologizat-o) ori supusă anatemei (de cei care au condamnat-o) ca un text apodictic, ca o sursă a revelaţiilor ultime în care totul, de la întregul sistem pînă la cel mai banal cuvînt, este sau în mod absolut adevărat sau în mod absolut fals. Evident, detractorii au reacţionat violent datorită extazului şi osanalelor admiratorilor; la rîndul lor, fidelii cărţii i-au acuzat pe primii de îngustime şi lipsă de spirit vizionar. Lucru semnificativ, prima grupă a cuprins oamenii de ştiinţă, iar a doua poeţii, literaţii, eseiştii. Ceea ce înseamnă că, la o lectură situată sub semnul raţiunii şi spiritului critic, edificiul ridicat de N. Densuşianu se clatină, iar la alta, situată sub semnul elanului afectiv şi al mişcării neînfrînate a imaginaţiei, el dobîndeşte statutul unei incursiuni ezoterice, în care totul este spus sau sugerat, şi de la care orice extrapolare speculativă este posibilă şi permisă. Părerea mea este că aceşti admiratori fără discernămînt şi, totodată, fără o formaţie ori informaţie ştiinţifică solidă au adus, prin maniera lor ditirambică de a-l pomeni şi prin construcţiile fantaste pe care le-au clădit pornind de la textul operei, cele mai mari deservicii posterităţii lui Nicolae Densuşianu şi, implicit, mari deservicii istoriei şi etnologiei româneşti.

De ce fascinează ori irită cartea lui Nicolae Densuşianu? Pentru că este *o mare construcţie romantică*, care, ca orice construcţie romantică, se bazează pe dialectica opoziţiilor absolute. Ea încearcă să aducă lumină acolo unde era numai întuneric, să înlocuiască necunoașterea cu adevăruri inatacabile, să acopere distanțele dintre lucrurile disparate prin saltul îndrăzneț al analogiei, să refacă, pornind de la vestigii izolate, întregul sistem al unor civilizații intrate în negura vremurilor. Totul se subordonează aici viziunii generale (care este, într-adevăr, „colosală și reformatoare"); asprimile, nepotrivirile, inadvertențele sînt strivite, anihilate de rostogolirea acestei concepții îndrăznețe și unificatoare, care, fascinată de punctul ultim spre care tinde, sare peste etape, refuză poticnirile în particular, șterge nuanțele, cuprinde și transfigurează, furtunos, totul. Pentru omul de știință, marcat de grija pentru rigoare și pertinență, salturile lui Nicolae Densușianu printre etimologii, deducții și analogii pot fi adeseori riscante; pentru poet ori pentru visător sînt însă fascinante.

De ce este salutară reeditarea ei? Deoarece necunoașterea deformează întotdeauna obiectele și ideile. Pentru mulți autori, diletanți în marea lor majoritate, demonstrațiile și textele din *Dacia preistorică* deveniseră un fel de „talismane", de obiecte fermecate care rezolvau toate problemele, aduceau răspunsuri la toate întrebările și anulau orice discuție lucidă, riguroasă. Dar cîți dintre „fidelii" admiratori citiseră opera originală și cîți meditaseră cu adevărat asupra sensurilor ei? Volumul de față permite deci realizarea dialogului concret cu această lucrare de mari proporții; el oferă atît accesul la textul *Daciei preistorice*, cît și posibilitatea înțelegerii exacte a structurii și valorii istorice a operei scrise de N. Densușianu. Acest lucru este facilitat de notele ce însoțesc fiecare capitol, note ce atrag atenția asupra acelor zone ale exegezei care au fost infirmate de cercetările ulterioare: după opinia mea, textul nu poate fi citit, *azi*, făcînd abstracție de aceste note, adică făcînd abstracție de modificările de perspectivă, de noile informații și de variatele descoperiri arheologice, lingvistice, entnologice produse în cele aproape opt decenii care s-au scurs de la prima apariție a lucrării. Numai așa, numai beneficiind de o privire completă și nuanțată asupra gîndirii lui Nicolae Densușianu putem înțelege valoarea, contribuția și rostul cărții sale, putem prelua ceea ce rămîne actual din opera sa (fie ca exegeză, fie ca ipoteză de lucru) și putem duce mai departe efortul său de adunare, ordonare și interpretare a imensului material din *Dacia preistorică*.

Ce rămîne însă din opera lui Nicolae Densușianu? În primul rînd valoarea exemplară a trudei savantului. Orice ai gîndi despre metoda sa, despre concluziile sale, nu poți să nu admiri activitatea titanică de strîngere a materialului, căutarea febrilă a surselor celor mai îndepărtate, gestul — patetic — de a cuprinde totul și a nu ignora nimic. Remarcabilă și în egală măsură exemplară este ideea de bază a cărții: aceea a căutării, în străvechime, a rădăcinilor culturii românești. Nicolae Densușianu reabilitează preistoria, afirmă răspicat dreptul ei de a explica istoria, deschizînd astfel perspective inedite cercetării. Apoi, chiar dacă traseul investigației sale este marcat de erori, el aduce în prim-planul discuției mitul, ca păstrător al unor mărturii revelatoare asupra vremilor dintîi. Ideea este fertilă; metoda utilizată este însă depășită și supusă unor flagrante greșeli. Dar, să nu uităm, N. Densușianu scria într-o vreme în care cunoașterea miturilor, cercetarea lor științifică se aflau la primii pași. Puternic înrîurit de curentele filologice, departe de noile direcții deschise în cercetare de studiile unor savanți precum Taylor, Morgan, Lang, J. Frazer ş.a., Nicolae Densușianu își întemeiază întregul sistem pe combinația analogiilor: acestea sînt fie lingvistice (numele asemănătoare trebuie să fie în relație de etimon — cuvînt derivat), fie narative (personajele care fac acțiuni asemănătoare sînt înrudite, cele mai vechi fiind modelul celor folclorice), fie contextuale (dacă, spre exemplu, în multe tradiții mitologice există trimiteri la monumente megalitice, atunci toate stîncile care au oarecare prestigiu în folclor sînt monumente megalitice) ş.a.m.d. Legînd numeroase elemente disparate cu firul (în multe cazuri prea subțire) al analogiilor superficiale, Nicolae Densușianu ajunge să creeze nu o istorie, ci o nouă mitologie. În consecință, cartea fascinează tocmai prin fiorul ei poetic, mitologic; cititorul neatent ori neînarmat cu informația științifică de rigoare este lesne cucerit de salturile între epoci, de identificările între zei antici și eroi folclorici, de localizările spectaculoase (cutare munte devine templu, cutare zonă centru de iradiere a întregii culturi străvechi), de entuziasmul și certitudinile autorului. Un asemenea cititor nu va accepta lesne să fie smuls din frumoasa sa reverie, să renunțe la palpitantele circuite prin milenii și să înceapă trudnicul și adeseori aridul drum al cercetării meticuloase, pozitive, critice a faptelor de istorie și mitologie. Privită din această perspectivă, *Dacia preistorică* este un frumos poem închinat unei posibile și utopice reconstituiri. Este ca un cîntec de sirenă, care-ți dezvăluie adîncimile și fascinația unei lumi, dar de care trebuie să te rupi pentru a nu cădea pradă iluziilor și a putea pătrunde, cu adevărat, în această lume.

Mihai Coman

Tel grain, tel pain. Poétique de la sagesse populaire, Moscou, Éditions du Progrès, 1988, 392 p.

Poeticile folclorice au cunoscut o nouă dezvoltare o dată cu penetrația metodelor lingvisticii structurale în estetică și în critica literară. După R. Jakobson, conceptul de *poetică* se definește drept parte constitutivă a lingvisticii. Astfel, s-a ajuns la sporirea interesului pentru analizele de texte, deși, după unii cercetători, aceasta ar reprezenta o subordonare de utilitate îndoielnică. Oricum, modelul *sens—text* a deschis noi perspective paremiologiei.

Avîntul pe care l-a cunoscut paremiologia în ultimii 20 de ani rămîne semnificativ. El mai poate fi explicat și prin aportul unor mari paremiologi ca A. Taylor, Matti Kuusi și, în special, G. L. Permjakov, dar și datorită evoluției științelor exacte și a științelor naturii. Cercetările făcute în aceste domenii au avut repercusiuni asupra științelor care au omul ca referință centrală. Privit sub aspectul lui semiotic, orice fapt uman poate fi interpretat ca o expresie semnificativă a unui sistem global. Cum limba este o organizare semiotică prin excelență, după E. Benveniste, atunci și paremiile, ca fenomen lingvistic, devin componente ale unui sistem arhetipal raportat la lume.

Potrivit autorilor studiilor din această culegere, intră în noțiunea de *paremie* nu numai proverbele și zicătorile, ci și ghicitorile, prezicerile (semnele), velerismele, anecdotele, snoavele. Este de fapt aici gîndirea lui G. L. Permjakov, întemeietorul paremiologiei structurale, care situează proverbul in centrul creației folclorice.

În demersul lor metodologic, autorii au în vedere cele două direcții în care au evoluat cercetările folcloriștilor moderni: direcția inaugurată de V. I. Propp și perspectiva antropologică structurală, care se bazează pe lucrările lui C. Lévi-Strauss. Simplificînd lucrurile, este vorba de orientarea mitologică și de cea nemitologică, care de fapt nu se exclud, ci se completează reciproc. În acest context, corpusurile paremiologice nu mai sînt privite ca niște colecții de fapte posibile, fără legătură între ele. Urmarea unei asemenea abordări a dus la găsirea unor noi metode de analiză, întrucît cele propuse de lingvistica structurală nu mai erau suficiente. S-a apelat la logica matematică, teoria mulțimilor, teoria jocurilor etc., iar aparatul lingvistic s-a îmbogățit făcînd apel la euristică, filozofie, antropologie și etnologie structurală, la istorie și teorie literară etc. Din acest schimb interdisciplinar și paremiologia a ieșit în cîștig.

Cartea este împărțită în trei secțiuni. Prima parte are ca obiect *proverbul* (p. 11—207), a doua secțiune se ocupă de *ghicitoare* (p. 207—331), iar a treia (p. 332—364) de speciile apropiate de proverb: *velerismul* și *prezicerea populară*. În anexă (p. 364—388) sînt date publicațiile sovietice între anii (1975—1982) și (1982—1985). Un indice de materii încheie această incitantă poetică paremiologică.

Volumul se deschide cu studiul lui Permjakov, *Gramatica înțelepciunii proverbiale* (p. 11—81), studiu de referință care a servit drept prefață la culegerea de proverbe intitulată *Poslovíți i pogovorki narodov Vostoka*, Moskva, 1979 (p. 7—68), și care a fost apoi republicat de profesorii P. Grzybek și W. Eismann în *Ars semeiotica*, vol. 7/1984 (p. 295—345). În rezumat, studiul a fost reprodus și în publicația sovietică *Paremiologhiceskii sbornik*, Moskva, 1978 (p. 105—136). În această cercetare, Permjakov indică și analizează principalele direcții în paremiologie: analiza structurală a paremiilor și regulile formale ce le guvernează. Acest prim model de analiză i-a servit la o clasificare mai riguroasă a paremiilor (circa 50 000) popoarelor din Răsărit, ca să poată trece apoi la un model mai complex de tipul *sens—text*, deoarece proverbul nu este numai un semn, ci și un model al unei situații, al relațiilor dintre obiecte.

Îi urmează Arvo Krikmann, cu studiul de audiență internațională intitulat *Mecanismele semantice ale enunțului proverbial. Încercare de interpretare* (p. 82—113), cercetare republicată și de alte periodice naționale și internaționale. Proverbele sînt analizate la nivelul textului. În acest scop, autorul elaborează procedee de recunoaștere a proverbului în practica vorbirii și de punere în evidență a rolului contextului și situației. Altfel spus, Krikmann ambiționează o analiză semantico-funcțională globală.

În lucrarea Elenei Savvina, *Transformări discursive ale expresiilor idiomatice* (p. 114—138), se apelează la metode pur lingvistice în descrierea principalelor tipuri de transformări ale locuțiunilor în vorbire și a modului cum se formulează regulile generării enunțului paremiologic.

Jurij Levin, în *Spațiul proverbial* (p. 139—167), introduce o nouă noțiune în studiul paremic. Fondul paremiologic național sau zonal apare ca un spațiu pluridimensional, a cărui structură poate fi analizată în plan logico-semantic, estetic etc., ceea ce autorul face demonstrativ pe cîteva eșantioane.

Articolul *Legături semantice între fabulă și morală*, de Elena Padoutchéva (p. 168—206), evidențiază o metodă de derivare a textului moralei plecînd de la textul fabulei. Cu această sîntem însă tot în cadrul modelului *sens—text*, dar care înglobează texte de factură complexă. În cadrul demonstrației sînt descrise legăturile intertextuale și parametrii care definesc alegerea moralei pornind din „punctul de vedere exterior”.

În general, cele cinci studii reunite sub titlul generic *proverbul* sînt teoretice și au scopul de a ilustra că abordările logico-gramaticale și logico-matematice în studierea paremiei au inspirat noi cercetări în retorică, în care se aplică metodele lingvisticii structurale și ale logicii.

A doua parte a lucrării este dedicată *ghicitorii* și începe cu cunoscutul studiu *Enigma vedică de tip brahmodya* (p. 207—251), de Tatiana Elizarenkova și Vladimir Toporov, apărut și în limba germană în *Semiotische Studien zum Rätsel*, Bochum, 1987 (p. 39—75), volum recenzat și de noi. Am mai adăuga că această cercetare a unui anume tip de ghicitoare într-o tradiție specifică reconstituie nivelul mitologic, pornind de la enigmă și apoi făcînd trecerea de la enigmă la alte tipuri de paremii (nivelul transformator). Enigma vedică, cel mai vechi model al ghicitorii, este aici un instrument de descifrare a structurii ghicitorii, a tipologiei, a particularităților, a funcțiilor, precum și a legăturilor ei cu ritualul. Reconstituirea mitologică se face aici din perspectiva mecanismelor universale ale gîndirii și ale operațiilor logice fundamentale.

În continuare, două studii asupra ghicitorii japoneze (p. 252—275) și javaneze (p. 277—293), aparținînd lui Victor Mazourik și, respectiv, Alexandru Oglobine caută să descrie totalitatea corpusului de ghicitori într-o tradiție dată, relevînd în special aspectul semiotic.

Spațiul acordat *ghicitorii* se încheie cu un articol teoretic al lui Jurij Levin, *Structura semantică a ghicitorii* (p. 294—331), prezent pentru a doua oară cu un studiu în această culegere. Plecînd de la un corpus rusesc de ghicitori, optează pentru un demers logico-semantic al structurilor ghicitorii, căreia îi elaborează metodele de generare. Descrierea internă pe care o face se referă atît la conținut, cît și la expresie.

A treia parte a lucrării cuprinde două studii asupra unor specii înrudite cu proverbul și mai puțin cercetate de folcloriști: *velerismul* și *prezicerea populară*.

Structura semiotică a velerismului, de Alvica Bykova (p. 332—357), aduce în discuție o specie încă insuficient fixată. Însuși Archer Taylor, care a studiat acest tip de aforism, constată că istoria velerismului este obscură și greu de urmărit. Termenul a fost sugerat de numele lui Samuel Weller, personajul din *Pickwick papers* de Charles Dickens. Cu aforismele lui Samuel Weller, Dickens a exploatat din plin posibilitățile cugetării ironice conținute în velerism. Desigur, există diferențe între velerismul popular și cel cult. Velerismul literar este creat pentru a ironiza, a distra, a face să rîdă pe interlocutor, pe cînd cel folcloric are și el aceste caracteristici, dar cu niște diferențe, căutînd să spună totul despre om, ce are el bun sau rău, exemplar sau blamabil etc.

Cîteva exemple vor arăta că velerismele populare se hrănesc din proverbe: 1. *A greși este omenește* spunea gospodina care pusese piper în cafea, vînzătorul care dădea lipsă la cîntar sau uita să dea restul; 2. *Vulpea prinsă-n cursă striga*: vreau găina în întregime. Labele singure nu le vreau... ; 3. *A găsit o potcoavă*, îi mai trebuie să găsească pe celelalte trei și calul; 4. *Unde dai și unde crapă* sau *Surdul n-aude, dar le potrivește*: Bună ziua, nea Istrate! Doi boboci de rață, frate.

După cum ușor se poate observa, velerismul expune situații comice, punîndu-le în fabulă sau derivînd din fabulă. Astfel se confirmă și se afirmă ansamblul de noțiuni care guvernează cultura populară și cu care omul a perceput recurența legilor vieții.

Autoarea analizează detaliat componentele velerismului, raporturile și interacțiunea dintre ele, modul de generare, deși o face cu un aparat logic cam empiric.

Să mai notăm că folcloristica noastră nu a studiat velerismul și nici termenul ca atare nu este menționat pînă acum în dicționarele limbii române de uz curent.

Prezicerea populară, specie, de asemenea, înrudită cu proverbul, nu a avut nici ea prea mare trecere în folcloristica românească. Pentru această categorie de paremie avem totuși o culegere, intitulată impropriu *Proverbe agricole*, de S. T. Kirileanu. Aprecieri asupra speciei se fac în studii consacrate credințelor și datinilor populare.

Dar nici studiul din *Poetica* nu ambiționează prea mult, pentru că se limitează doar la prezicerile naturale și superstițioase. Sînt considerate *preziceri* acele paremii a căror marcă dominantă este de a fi un pronostic: *Dacă găsești un trifoi cu patru foi, vei avea noroc; Nu folosiți același prosop deodată, pentru că vă veți certa*; *Dacă îți iese în cale cu gol, este semn de eșec; Plouă în mai, ai mălai* etc. Granița între prezicerea științifică și cea superstițioasă este uneori greu de trasat. Alteori, însă, aceasta se poate face cu destulă ușurință. De exemplu, prezicerile: *Dacă te dor picioarele este semn de vreme rea* și *Dacă mănînci din oală, îți va ploua la nuntă* sînt ușor de categorisit.

În categoria prezicerilor populare se încadrează aproape toate dictoanele calendarului agricol care se referă și la sărbătorile sfinților, timpul efectuării diferitelor munci, semnificația anumitor manifestări meteorologice etc. Aceste preziceri se bazează pe observații seculare, care apoi s-au generalizat.

Folcloristul Alan Dundes, care a studiat prezicerile populare, ajunge la concluzia că în *semnele* psihofiziologice raporturile sînt temporale, pe cînd în celelalte preziceri, relațiile sînt de la cauză la efect. În încercarea de clasificare a prezicerilor populare de către Evghenia Pavlova nu se ia în considerare această caracteristică a rapoturilor din cadrul felurite lor tipuri de preziceri populare. Totuși, demersul autoarei contribuie la consolidarea statutului de specie paremică a *prezicerii populare*.

Prin unitatea și originalitatea studiilor din *Poetica înțelepciunii populare*, de fapt *Poetică paremiologică*, volumul reprezintă o contribuție importantă la progresul acestei discipline și deschide noi perspective cercetării teoretice și aplicației practice în cimpul paremiologiei, în special, și al folcloristicii, în general.

Dumitru Stanciu

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● CARTEA STRĂINĂ. „Proverbium''. Yearbook of International Proverb Scholarship, 5/1988, The University of Vermont, 244 p. Al V-lea volum al cunoscutei publicații paremiologice internaționale apare de data aceasta la Burlington, în Vermont. Se pare că dificultățile organizatorice și financiare au fost depășite, deoarece se știe că primele patru numere au fost tipărite de Universitatea din Ohio.

Paremiologii din toată lumea trebuie să-i fie recunoscători neobositului profesor Wolfgang Mieder pentru întreprinderea sa de editor al unei publicații atît de necesare schimbului de idei în domeniul cercetării proverbului. Tot el a republicat, în Editura Peter Lang din Berna, Elveția, cele 25 de numere (1965 — 1975) ale „ Proverbium-ului'', seria finlandeză, tot mai greu de găsit, în două volume însumînd 1052 de p.

Potrivit obiceiului deja statornicit, ca fiecare număr să fie dedicat unei personalități distinse în cercetarea proverbului, acest al V-lea volum este închinat profesorului John G. Jewett, nume mai puțin cunoscut deocamdată printre paremiologi, dar a cărui contribuție la supraviețuirea anuarului „Proverbium'' s-a dovedit hotărîtoare.

Secțiunea studiilor paremiologice propriu-zise (p. 1—155) cuprinde 11 articole semnate de cunoscuți paremiologi ca: Tamar Alexander, Galit Hasan-Rokem, Charles Clay Doyle, Iwona Frackiewicz, Peter Grzybek, Hilda Matta, Pavao Mikić, Danica Škara, Ambrose A. Monye, J. O. J. Nwachukwu-Agbada, Frank Pilipp și, bineînțeles, Wolfgang Mieder.

Am remarca studiul *Criterii generale pentru o analiză confruntativă a proverbelor* de Iwona Frackiewicz (p. 23—39). Deși criteriile sînt extrase din corpusurile germane, olandeze, belgiene și poloneze, ele sînt valabile și aplicabile și pe alte colecții din variate zone de cultură, avînd în vedere că schemele logice sînt aceleași în gîndirea tuturor oamenilor, ca și tendința comunicării umane către concizie și expresivitate, observabilă mai ales în proverbe și zicători.

Cunoscutul semiotician Peter Grzybek urmărește relația *Proverb — fabulă* (p. 39—67) de-a lungul timpului și în prezent, studiul fiind riguros bazat pe o bogată bibliografie interdisciplinară.

Hilda Matta din Egipt încearcă o definiție a proverbului (p. 69—84) cu mijloace clasice. Problema definiției proverbului a preocupat și preocupă pe orice paremiolog, dar astăzi tema nu se mai poate discuta făcînd abstracție de cercetările lui G. L. Permjakov.

În rest sînt studii aplicate: *Proverbele în cîntecele populare americane*; *Omul alb în proverbul igbo*; *Despre transmisibilitatea proverbelor etc.*

Tot în cadrul secțiunii studiilor găsim cu satisfacție cercetarea profesorului Constantin Negreanu, *Convergența procedeelor stilistice în proverbele românești* (p. 129—136).

Este ușor de constatat, chiar și numai după numele autorilor, ampla colaborare internațională, de la Africa la Asia și de la Europa la America. Majoritatea studiilor sînt redactate în limbile engleză, franceză și germană, dar pot fi folosite și limbile rusă și spaniolă.

Rubrica *Note* (p. 159—172) este ocupată de data aceasta de paremiologia românească. Același harnic C. Negreanu, în *Cîteva aspecte ale cercetării paremiologice comparate*, face o incursiune în trecut privind preocupările care au avut ca obiect proverbul românesc, din perspectivă comparată mai ales.

Alexandru Stănciulescu-Bîrda, în stilul său caracteristic, evidențiază realizările paremiologiei românești din colecția „Cogito" a Editurii Albatros, datorate editorului Gheorghe Marin. Sînt menționate peste 50 de volume, mai ales de aforisme și cugetări ale unor personalități din cultura românească și universală, dar și de proverbe și zicători din toată lumea, orînduite tematic.

Și, pentru că ne aflăm la contribuția românească, să mai amintim că sînt menționați și alți cercetători români, fie citați în diverse studii din anuar, fie semnalați cu lucrări în domeniu în cadrul bibliografiei paremiologice internaționale, ținută cu perseverență de W. Mieder: Andrei Alexandru, Ion Bratu, Elena Vlad-Cantemir, Gabriel Gheorghe, Constantin Negreanu, Aurică Olteanu, Anca Vlăduț-Pegulescu, Petru Rezuș, Nicolae Roșianu, Pavel Ruxăndoiu, Dumitru Stanciu, Alexandru Stănciulescu-Bîrda, Cezar Tabarcea etc.

Desigur, volumul 5 al anuarului nu este un număr de bilanț, dar nu putem să nu constatăm că, de la o singură prezență românească în numărul 1/1984, cînd a fost reluată publicația, s-a ajuns la peste douăzeci de mențiuni acum, ceea ce dovedește că cercetarea paremiologică românească se află în plină afirmare.

Pentru ca să prezinte preocupările paremiologice din toată lumea, W. Mieder întreține o vastă corespondență cu cercetători de pretutindeni. Reiese că există un interes deosebit pentru publicațiile paremiologice, atît de natură profesională, cît și din preocupări mai largi. Urmarea acestei întreprinderi constă în strîngerea a peste 3250 de publicații paremiologice din toată lumea, pe care W. Mieder le oferă în fotocopii celor interesați. Pe de altă parte, el solicită originale sau xeroxuri ale unor lucrări care n-au fost incluse încă în *Bibliografia paremiologică internațională*. Spațiul tipografic pentru astfel de bibliografii este practic nelimitat, de unde se vede cît de interesați sînt paremiologii să comunice cu prietenii și colegii lor din lumea întreagă. *(Dumitru Stanciu)*

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **UN STUDIU ÎNCHINAT CORURILOR BĂNĂȚENE.** Sub titlul *Din generația bănățeană a marii uniri. Ioachim Perian și continuatorii cîntecului coral timișean-bănățean*, profesorul Victor Andrei a editat, prin multiplicare, sub egida Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Timiș, în anul 1986, un studiu (198 p.) închinat fenomenului coral bănățean, dirijorilor de coruri, fie ei de talia unui Ion Vidu, fie autodidacți. Întregul studiu subliniază o idee fundamentală, care a străbătut activitatea mișcării corale bănățene: „Rolul și contribuția corurilor bănățene în pregătirea Unirii și a consolidării ei au fost de o importanță majoră, întrucît corurile sătești formau nucleul tuturor manifestărilor culturale și social-politice care întrețineau focul viu al conștiinței naționale române din Banat" — scrie autorul în *Introducere*. „Valoarea cărții lui Victor Andrei — subliniază prefațatorul Doru Murgu — se relevă cu osebire prin materialul documentar extrem de bogat pe care îl oferă cercetătorului de mîine chemat a realiza studii de sinteză, hronicul acestor decenii atît de rodnice". *(I.D.)*

CÎNTECELE OBCINII. În ziua de 14 mai 1988, între obcinile din apropierea izvoarelor rîului Moldova, în satul Botuș, s-au desfășurat lucrările celei de-a XII-a Sesiuni de comunicări și referate *Permanențe în Obcinile Bucovinei*, organizată de Consiliul Comunal de Educație Politică și Cultură Socialistă din comuna Fundu Moldovei, județul Suceava.

În prima parte, membrii cercului de etnografie și folclor de la Școala nr. 3 din Botuș, îndrumați de prof. Elena și Filon Lucău-Dănilă, au prezentat scurte expuneri despre portul popular specific satului, subliniind importanța cunoașterii, păstrării și dezvoltării culturii tradiționale, întrucît costumele înfățișate, piesele decorative, motivele și ornamentațiile proprii zonei Botuș-Cîmpulung Moldovenesc confirmă virtuțile portului popular și responsabilitatea față de aceste valori.

Partea a doua a sesiunii s-a remarcat prin comunicările prezentate de FLORIN TONEGARI, primarul comunei (*Fundu Moldovei — tradiție și continuitate*), ION IORDĂCHEL (*60 de ani de la începutul cercetării sociologice moderne de teren din România în comuna Fundu Moldovei*), ROMULUS VULCĂNESCU (*Importanța oricărei unități etnice pentru cunoașterea istoriei, culturii și civilizației unui popor*), MARIA CALOIANU-IORDĂCHEL (*Locul cercetărilor biologice în zonele colinare și montane în ansamblul cercetărilor biologice și biotehnologice contemporane*), VLADIMIR TREBICI (*Modele culturale și comportamente specifice populației din zonele colinare și montane*), EMILIA COMIȘEL (*Continuitatea trăsăturilor specifice ale folclorului nostru*), IOAN IOSEP (*Originea toponimului Botuș — Botoș*), VIRGIL MEDAN (*Trinitatea valahă în lumina spiritualității populare*), ION RĂCARU (*Repere ale personalității politice în socialism*), OTILIA SFARGHIU (*Ipoteze etimologice*), VIORICA TONEGARI (*Ștergarul — funcționalitate și semnificații*), CONSTANTIN ARION, VIORICA HANCIUC, LILIANA OROMULU și VICTORIA CARACAȘ (*Instalarea unor grupe faunistice pe stratul de holdă și iaz de decantare în condiții de laborator*), NICOLAE GEAMBAȘU (*De la păduri artificiale la păduri naturale*), ONISIM TODAȘCĂ (*Miron Ciupercovici — personalitate de vază a comunei Fundu Moldovei*), ION BARBU (*Considerații ecologice asupra nordului Moldovei*), IOAN GABOR (*Obiceiul pămîntului*), ANA GEAMBAȘU (*Oronime și hidronime în zona Fundu Moldovei*), ELENA LUCĂU-DĂNILĂ (*Gospodăria țărănească tradițională din Fundu Moldovei*), FILON LUCĂU-DĂNILĂ (*Cojocăritul — meșteșug artistic local*), STELIAN DUMISTRĂCEL (*De la ocupații la structuri sociale în Carpați*), VASILE ZVANCIUC (*Sensul tradiției*), GEORGE CORBU (*Fundu Moldovei — imagini de acum 60 de ani*), ION POPESCU-SIRETEANU (*Viața cuvintelor*), I. FILIPCIUC (*Mihai Eminescu despre Miorița*), GEORGE BODEA (*Lecturi ale Mioriței în școala de cultură generală*), H. STAMATIN (*Elemente magice în textele folclorice din zona Cîmpulungului Moldovenesc*), DUMITRU RUSAN (*Aspecte ale zonării etnografice pentru nordul țării*) și NICOLAE COJOCARU (*„Vatra” în tradiția românească*).

De menționat că manifestarea s-a încheiat prin inaugurarea festivă a *casei-muzeu sătesc* — construită, dotată cu piese tradiționale și oferită comunei — de către gospodarul Andronicescu. *(Ecaterina Camelia Preda)*

SESIUNEA ȘTIINȚIFICĂ **„ASPECTE TEORETICE ȘI METODOLOGICE ÎN CERCETAREA CULTURII POPULARE”**. În ziua de 21 octombrie 1988 a avut loc la Academia R. S. România, în cadrul Comisiei de Folclor, o sesiune științifică pe tema „Aspecte teoretice și metodologice în cercetarea culturii populare” la care au participat cercetători științifici, cadre didactice universitare, etnomuzicologi, folcloriști etc.

Comunicările prezentate au constituit demersuri teoretice și metodologice circumscrise tematicii sesiunii și pot fi grupate în cîteva direcții semnificative: aspecte pertinente în cercetarea folclorului contemporan; studierea etnomuzicologică a folclorului românesc; cercetarea din perspectivă modernă a prozei populare și studierea folclorului urban.

În prima direcție de cercetare remarcăm comunicarea STANCĂI CIOBANU, *Necesități de actualitate în culegerea documentului folcloric*, în care se relevă înnoirile petrecute în metodologia cercetării contemporane a folclorului, precum și necesitatea înregistrării fenomenelor noi în culegerea datelor folclorice.

În comunicarea sa, *Argumente pentru studiul lexicografic al prozei populare românești*, SABINA ISPAS face un excurs istoric în lexicografia românească și străină, relevînd necesitatea sistematizării rezultatelor cercetării culturii populare româneşti în dicţionare şi enciclopedii. Autoarea prezintă un proiect al lucrării *Enciclopedia prozei populare româneşti*, iniţiată în cadrul unui colectiv din sectorul literar al I.C.E.D., în care sînt indicate metodologia şi structura lucrării.

În comunicarea *Folclor şi filologie — o problemă de metodă*, C. TABARCEA, pornind de la aserţiunea că „folclorul este un depozit de fapte lingvistice”, susţine o interpretare ştiinţifică a faptelor folclorice dintr-o perspectivă lingvistică.

Din cea de a doua direcţie de cercetare menţionată face parte comunicarea *Legi şi principii ale folclorului în etnomuzicologie*, de GHIZELA SULIŢEANU, care după un scurt istoric al cercetărilor ştiinţifice din domeniul etnomuzicologiei româneşti, formulează 20 de principii de studiere a etnomuzicologiei, corelate cu legile existenţei folclorului, conturînd astfel o viziune de analiză sistematică a folclorului muzical.

Comunicarea *Tendinţe actuale în cercetarea muzicii populare româneşti*, de SPERANŢA RĂDULESCU, urmăreşte evidenţierea unor tendinţe şi procese de evoluţie a cîntecului popular: funcţiile rituală şi magică se modifică, tind chiar să se „obscurizeze”, se produc modificări de gust în receptarea cîntecului, muzica vocală sărăceşte, pe cînd cea instrumentală se îmbogăţeşte, instrumentelor tradiţionale li se alătură instrumente moderne.

În comunicarea sa, *Introducere în logica constructivă a arhitecturii de ansamblu în cîntecul popular*, M. MARIAN relevă simţul constructiv al folclorului, aspect studiat mai puţin pînă în prezent în etnomuzicologia românească. Autorul exemplifică ca un principiu de formalizare şi, în acelaşi timp, de simetrie în cîntecul popular — repetiţia, făcînd o demonstraţie pe un text poetic, care poate avea 52 de variante formale.

În cea de a treia direcţie se includ comunicările: *Implicaţii teoretice în delimitarea naraţiunilor populare*, în care N. CONSTANTINESCU aduce o contribuţie interesantă prin încercarea de a disocia speciile narative. Autorul exemplifică cu povestirea, care creează unele probleme mai speciale în definirea ei, subliniind necesitatea studierii naraţiunilor contemporane ca întîmplări trăite, povestirea avînd o existenţă efemeră, o autonomie relativă: de pildă, povestirea despre întîmplări adevărate este datorată contextului, referenţialitatea constituind o trăsătură care o defineşte în comparaţie cu celelalte naraţiuni: *Transformări narative şi opţiuni metodologice*, în care M. COMAN subliniază necesitatea studierii textului folcloric ca o sinteză între cele două structuri: cea de suprafaţă şi cea de adîncime. El precizează că transformările din povestire se leagă de cele două coduri, existînd o corelaţie dialectică între transformările de cod şi cele de expresie.

Preocupările actuale de cercetare a folclorului urban sînt ilustrate de comunicarea IRINEI NICOLAU, *Elemente de folclor urban (diason): Mărţişor '87*, care reprezintă un experiment reuşit, prin folosirea diasonului ca instrument de cercetare modernă a unui fenomen de cultură populară tradiţională, urmărit în devenirea lui prin modificarea unor date esenţiale, prin pierderea funcţiei magico-rituale şi prin încadrarea lui în context urban.

Comunicările prezentate au adîncit şi diversificat problematica teoretico-metodologică a cercetării contemporane a folclorului, fiind primite cu un viu interes de cei prezenţi. *(Mihai-Alexandru Canciovici)*

● SESIUNEA ŞTIINŢIFICĂ **„METODOLOGIA CERCETĂRII CULTURII POPULARE”.** În zilele de 21—22 octombrie 1988 a avut loc la Baia Mare şi în Maramureşul istoric o manifestare ştiinţifică cu participare naţională: sesiunea ştiinţifică cu tema „Metodologia cercetării culturii populare”, organizată de Societatea de Ştiinţe Filologice, filiala Baia Mare, cu sprijinul de remarcabilă valoare al Comisiei de Folclor a Academiei R. S. România, al Asociaţiei Folcloriştilor şi Etnografilor Maramureşeni şi al Inspectoratului Şcolar al judeţului Maramureş. Deschisă în prezenţa tovarăşului Vasile Gaftone, secretar al Comitetului Judeţean Maramureş al P.C.R., a prof. dr. *Ion Hangiu*, secretar al Societăţii de Ştiinţe Filologice din R. S. România, a prof. Alexandru Dobre, redactorul-şef al „Revistei de etnografie şi folclor” şi a tovarăşei lector dr. Elvira Suciu, inspector general al Inspectoratului Şcolar Judeţean Maramureş care, în alocuţiunile lor, au remarcat bogăţia inestimabilă a culturii populare din Maramureş, ca şi din întreaga ţară, şi necesitatea cunoaşterii şi perpetuării valorilor ei în contemporaneitate, manifestarea a avut un caracter teoretic şi unul practic, demonstrativ. La lucrări au fost prezenţi, cu comunicări, cercetători şi cadre didactice din Bucureşti, Iaşi, Sibiu, Arad, Suceava, Zalău, Cîmpulung Moldovenesc şi, fireşte, mai numeroşi din cele trei filiale maramureşene ale Societăţii de Ştiinţe Filologice (Baia Mare, Sighetu Marmaţiei şi Tîrgu Lăpuş).

Comunicările şi dezbaterile au fost deschise, ca un pios şi cuvenit omagiu, printr-o frumoasă şi substanţială intervenţie a lui Ionel Oprişan, secretar ştiinţific al Institutului de

Istorie și Teorie Literară „George Călinescu" din București, intitulată *Sfînta Familie*, un capitol dintr-o lucrare mai amplă dedicată celui care a cinstit ca nimeni altul Academia Română, B. P. Hasdeu.

Lucrările sesiunii au fost orientate cu deosebire spre tematica fixată: metode moderne de investigație a culturii populare. Autorii comunicărilor au probat o bună cunoaștere a diverselor posibilități de achiziționare, stocare și valorificare a informațiilor, avînd o vastă experiență de cercetare nemijlocită. Au fost examinate precupările deosebit de valoroase ale Academiei Române pentru cercetarea culturii noastre tradiționale, observîndu-se atît metodele, cît și rezultatele: întocmirea și difuzarea chestionarelor lui Al. I. Odobescu, B. P. Hasdeu și Nicolae Densușianu, publicarea colecției „Din viața poporului român" și a numeroase studii și monografii, organizarea arhivelor de folclor, a Muzeului Satului și a marilor muzee din țară, eforturi continuate astăzi prin Comisia de Folclor a Academiei R. S. România (ALEXANDRU DOBRE — București). S-au reliefat valoarea chestionarelor ca instrumente de investigare a culturii populare, dar și limitele lor (ILIE MOISE — Sibiu), valoarea informatorului în decodarea textului folcloric (VASILE LATIȘ — Tîrgu Lăpuș), metodologia cercetării în teren (PAMFIL BILȚIU — Baia Mare), cercetarea monografică a unui sat (NICOLAE COJOCARU — Cîmpulung Moldovenesc), elementele de definire a identității culturale locale și zonale (MIHAI DĂNCUȘ — Sighetu Marmației), direcțiile principale ale cercetării folclorului maramureșean în ultimii 20 de ani (I. CHIȘ ȘTER — Baia Mare), utilitatea culegerilor prin elevi și riscurile lor (TĂNASE FILIP — Baia Mare), necesitatea reconsiderării activității folcloristice a lui I. E. Torouțiu (PETRU FROICU — Suceava).

Sesiunea a avut însă o deschidere interdisciplinară, vorbindu-se despre aspectele lingvistice ale textului popular (GHEORGHE POP — Baia Mare), despre conexiunea toponimiei cu etnografia (NUȚU ROȘCA — Sighetu Marmației), despre documentele istorice în sprijinul studiului etnografic (SABIN SAINELIC — Baia Mare), despre căile de stimulare a creației populare contemporane (JANETA CIOCAN — Baia Mare).

Acestor lucrări cu caracter metodologic li s-au adăugat intervențiile care au abordat anumite categorii folclorice: riturile de trecere (LUCIA BERDAN — Iași), repertoriul de toacă (CONSTANȚA și GABRIELA CRISTESCU — Zalău) ori relațiile folclor — literatura cultă (ANA OLOS — Baia Mare).

Participanților la sesiune li s-a oferit prilejul de a vedea cum înțeleg maramureșenii să valorifice scenic folclorul. Astfel, au participat la o repetiție pentru un spectacol al nunții cu „oaspeți" din mai multe zone ale țării, veniți cu daruri și dansul specific (instructor Gavril Ghiur). Au putut observa frumusețea și naturalețea dansului popular și respectul necondiționat față de autenticitate.

Apoi au asistat la două spectacole, imprimate pe videocasetă, ale prestigiosului colectiv de teatru folcloric de la Gîrdani, condus de prof. Traian Marinca, la care au putut vedea „un mod nou de a prezenta folclorul pe scenă, după o lectură subtilă a pieselor și în forma înaltă de redare a lor publicului, menită să le înțeleagă sensurile profunde" (MIHAI POP).

După popasul sighetean de a doua zi, la expoziția de bază și la muzeul în aer liber al satului maramureșean, ghidați cu o rară competență de Mihai Dăncuș, deplasarea la Budești și vizionarea spectacolului cu totul original al copiilor de aici (instruiți de soții Dunca) a fost o încîntare.

Așadar, Filiala Baia Mare a Societății de Științe Filologice, prin strădania neobositului ei președinte, prof. dr. *Gheorghe Pop*, și a secretarului său, prof. *Adrian Bejan*, a organizat o manifestare științifică de anvergură și prestigiu. *(I. Chiș Șter)*

SIMPOZIONUL **„FOLCLORUL — EXPRESIE A UNITĂȚII SPIRITUALE A POPORULUI ROMÂN"**. Manifestare științifică de prestigiu și de tradiție, „Zilele academice clujene", ce s-au desfășurat între 21 și 26 noiembrie 1988, au fost dedicate în acest an împlinirii a 70 de ani de la Marea Unire — 1 Decembrie 1918.

Încadrat în această amplă manifestare, simpozionul organizat de Subcomisia de etnologie și antropologie s-a desfășurat în sala de ședințe de la Filiala Cluj-Napoca a Academiei și a reunit cercetători din mai multe generații, în frunte cu Valer Butură (care a participat la discuții) și Gh. Pavelescu.

În prima parte a simpozionului, condusă de Alexandru Dobre, au fost prezentate comunicările: IORDAN DATCU, *O monografie despre românii din Munții Apuseni*; MIHAI COMAN, *Mitologia populară — dimensiune a spiritualității naționale*; NICOLAE BOT, *Străvechi motive în cîntecele ceremoniale de secere*; KÁNTOR IRINA-ANA, *Creație — formare — informare în fenomenul muzeal contemporan*; TEODOR TIHAN, LUMINIȚA NEAGOIE, *Mircea Eliade și cultura noastră populară*; HANNI MARKEL, *Accente și proporții în interferențele folcloric-*

româno-săsești; IOSIF HERȚEA, *Considerații asupra ritmului colindelor*; ELENA DRĂGAN *Strigătura de nuntă într-o tipologie muzicală*; LUCIA IȘTOC, *Genurile muzicii noastre populare în clasificarea tipologică*; IULIA BLAGA, *Sistematizarea localităților rurale — implicații asupra studierii fenomenelor de cultură populară*; ION TOȘA, MIRCEA SOCACIU, *Iluminatul tradițional la români*; ION CUCEU, *Geografia folclorică și învățămintele sale istorice.*

În cea de a doua parte a simpozionului, condusă de Iordan Datcu, au susținut comunicări: GHEORGHE PAVELESCU, *Creația populară și unitatea ființei noastre spirituale*; TIBERIU GRAUR, *Dimensiunea etnopsihologică a noțiunilor de „adăpost" și „casă"*; ION ȘEULEANU, *Unitate și varietate în riturile de trecere*; ANDREI NEGRU, EMIL POP, *Institutul Social Banat — Crișana și cercetarea culturii populare*; FARAGÓ JÓZSEF, *În slujba baladelor populare românești — pentru cititorii maghiari*; ILIE MOISE, *Folclorul păstoresc în perspectiva unor noi cercetări*; ILEANA MUREȘAN, *Particularități de limbă ale legendei românești*; ALMÁSI ISTVÁN, *Influența iluminismului asupra vieții spirituale și culturale din Transilvania la începutul secolului al XIX-lea*; SIMONA MUNTEANU, *„Eu" și „noi" în cultura populară românească*; MARIA CUCEU, *Tipuri românești în catalogul basmelor despre animale*; OLTEA CĂTINEANU, *Cultura populară în viziunea antropologiei sociale*; VIRGILIU FLOREA, *Un catalog inedit al poveștilor populare românești.*

În afara comunicărilor, Iordan Datcu a făcut prelansarea studiului și corpusului de texte *Vechi obiceiuri agrare românești*, de Ion Cuceu și Maria Cuceu, volum aflat atunci în faza de tipărire la Editura Minerva, iar Ion Șeuleanu a citit recenzia la al doilea volum de *Studii de folclor* de Petru Caraman, ediție îngrijită de Viorica Săvulescu, studiu introductiv și tabel cronologic de Iordan Datcu (Editura Minerva, 1988).

Varietatea tematică a comunicărilor și pertinența tratării lor au vădit încă o dată că manifestarea de la Subcomisia de etnologie și antropologie este una dintre cele mai interesante din țară. O mențiune specială se cuvine pentru organizatorii simpozionului, Ion Cuceu, șeful Sectorului de etnologie și sociologie, și Maria Cuceu, cercetătoare. *(I.D.)*

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **FONDUL PERSONAL GH. N. DUMITRESCU-BISTRIȚA DE LA ARHIVELE STATULUI, FILIALA MEHEDINȚI.** La Filiala Mehedinți a Arhivelor Statului este organizat un cabinet cuprinzînd documentele fondului personal al folcloristului Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, și anume: documente referitoare la viața și activitatea creatorului de fond, mape și registre privind tipografia, redacția și editura Izvorașul din Bistrița—Mehedinți, administrația și activitatea acestei tipografii, manuscrise proprii cuprinzînd culegeri de folclor muzical și literar, repertorii corale și jurnale cu însemnări zilnice, corespondență primită de la colaboratori, admiratori și personalități de cultură din țară și din străinătate. Dintre scrisorile primite, amintim pe cele de la: Constantin Brăiloiu, Gh. Breazul, I. C. Chițimia, Emilia Comișel, P. Constantinescu-Iași, Dimitrie Cuclin, I. D. Chirescu, Gh. Dima, Sabin Drăgoi, C. Șaban-Făgețel, Filaret Barbu, Artur Gorovei, G. T. Kirileanu, C. Nicolaescu-Plopșor, Ovidiu Papadima, D. D. Panaitescu, Augustin Z. N. Pop. De curînd, fondul s-a îmbogățit cu noi documente valoroase. Este vorba de scrisori semnate de Teodor Burada, Nicolae Iorga, Ion Simionescu, Ramiro Ortiz, Jan Urban Jarník, Jose Licino Rendero, Albert Scherer (*C. Negreanu*).

Rubrică realizată de
MARIN MARIAN

CĂTRE CITITORI

Ne este plăcut să anunțăm cititorilor, abonaților și partenerilor noştri de schimb că, începînd din 1989, ,,Revista de etnografie şi folclor'' va avea 6 apariții pe an.

Creşterea numărului de apariții și sporirea corespunzătoare a spațiului grafic vor da posibilitatea colegiului de redacție să folosească mai judicios bogatul portofoliu de studii și materiale de care dispune, să lărgească aria tematică și colectivul de colaboratori, să introducă noi rubrici.

Vor fi mai operativ prezentate rezultatele cercetărilor românești și noutățile din domeniu pe plan internațional.

Pentru a vă asigura primirea regulată a ,,Revistei de etnografie și folclor'' vă rugăm a vă reînnoi din timp abonamentele dvs.

AVIS AUX LECTEURS

Nous avons le plaisir de porter à la connaissance de nos lecteurs, abonnés et partenaires d'échange que, à partir de 1989 « La revue d'ethnographie et de folklore » paraîtra 6 fois par an.

L'accroissement du nombre de parutions et du volume de chaque fascicule offrira à notre comité de rédaction la possibilité d'utiliser plus judicieusement les manuscrits envoyés à la rédaction, d'élargir l'aire thématique et le collectif de collaborateurs, d'y introduire de nouvelles rubriques.

De la sorte, les résultats des recherches roumaines ainsi que les nouveautés internationales pourront être mis à la disposition de nos lecteurs.

Pour vous assurer la collection complète de la revue et sa réception à temps, renouvelez vos abonnements.

TO THE READERS

We take pleasure in informing our readers, subscribers and exchange partners that, beginning with 1989 ,,Revista de etnografie şi folclor'' (The Journal of Ethnography and Folklore) will have 6 issues per year.

By increasing the number of issues and the amount of pages, the editorial board will turn to better account the available rich collection of studies and papers. Also, they will extend the subject area and number of contributors and will introduce new rubrics.

,,Revista de etnografie și folclor'' will present the results of Romanian folklore researches, as well as world news in the field.

In order to be sure of getting ,,Revista de etnografie și folclor'' regularly, please renew your subscriptions in due time.

XF 1172

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Nunta simbolică în cadrul obiceiurilor populare
- Leca Morariu, folclorist
- Tîrgul olarilor din Sibiu
- O problemă de etnoarheologie : argeaua de țesut în locuințe din secolele I—XI pe teritoriul României
- Folcloristica și etnografia românească în deceniul 1950—1960
- Sentimentul continuității în cultura populară românească
- Logică și strategie narativă în basmul popular românesc
- Principiile și legile folclorului în etnomuzicologie
- George Călinescu și folclorul
- Figuri de rapsozi populari : Ana Dumuță
- Geniul Punții din Arta
- Unele practici de ursită pe Valea Izei
- I. L. Caragiale și basmul cult
- Angajamentele și plata lăutarului
- Dezvoltarea metodologică în culegerea și valorificarea folclorului românesc
- Plantele în obiceiurile și credințele mărginenilor
- Petrea Crețul Șolcan, cîntăreț de tip homeric
- „Blojul", un obicei din Țara Hațegului

ISSN 0034—8198

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 2, p. 101—176, București, 1989

I.P.Informația c. 1121

43 407

Lei 30

XT 1172
200150

Nép-T.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 34
3
1989

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACŢIE

Redactor-şef
ALEXANDRU DOBRE

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; prof. ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; CONSTANTIN COSTEA; ION CUCEU; IORDAN DATCU; GABRIEL GHEORGHE; ION GHINOIU; ION ILIŞIU (redactor-şef adjunct); SABINA ISPAS (secretar responsabil de redacţie); MARIN MARIAN; ILIE MOISE; I. OPRIŞAN; SPERANŢA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA; BORIS ZDERCIUC

Responsabil de număr
IORDAN DATCU

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele şi notele muzicale vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicarea figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Responsabilitatea asupra conţinutului revine exclusiv autorilor.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O.Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104 Bucureşti, Calea Griviţei nr. 64—66.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa colegiului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

„La Revue d'éthnographie et de folklore" paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Academie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O.Box 12—201, télex 10376, prsfi r, 78104 Bucarest, Calea Griviţei 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI
Bucureşti
71102 Calea Victoriei nr. 125

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 34 1989 Nr. 3

SUMAR

MIHAI EMINESCU – POETUL NAŢIONAL AL ROMÂNILOR

I. C. CHIŢIMIA, Creaţia folclorică în percepţia şi gîndirea lui Mihai Eminescu . . 181
ALEXANDRU DOBRE, *Călin Nebunul* – basm popular şi poem eminescian de inspiraţie folclorică 189

MATERIALE

IOAN R. NICOLA, Folclorul şi istoria. Un cîntec despre „Cedarea Ardealului de Nord — 1940" (articol inedit, cu o prezentare de Marin Marian) 213
ELENA MAXIM, Dovezi de continuitate în cultura populară tradiţională — gropile de provizii 221
AURORA F. CORHAN, STELUŢA I. PÂRÂU, Elemente demografice şi implicaţiile acestora în civilizaţia tradiţională din judeţul Tulcea 237

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU, Discuri de odinioară. 249

NOTE ŞI DISCUŢII

MARIAN VASILE, Teorii folclorice româneşti în ultimele decenii (II) 253
NICOLAE COJOCARU, Ştefan cel Mare în tradiţia populară românească 257

RECENZII

MARIANA KAHANE, LUCILIA GEORGESCU-STĂNCULEANU, *Cîntecul zorilor şi bradului (Tipologie muzicală)*. Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice, Colecţia Naţională de Folclor, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988 *(Tiberiu Alexandru)* 261
D. VATAMANIUC, *Eminescu. Manuscrisele; Jurnal al formării intelectuale şi al lărgirii orizontului ştiinţific. Laborator de creaţie. Instrument de lucru,* Bucureşti, Editura Minerva, 1988 *(Al. Dobre)* 267
PAUL P. DROGEANU, *Practica fericirii. Fragmente despre sărbătoresc,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1985 *(Marin Marian)* 269
DÉMÉTRIOS LOUKATOS, *Neoelliniki parimiomisi (Proverbia e fabulis),* Atena, Biblioteca Neoelenică, 1979 *(Constantin Negreanu)* 271

BREVIAR 187, 211, 220, 236, 251, 260, 272

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 3, p. 177–272, Bucureşti, 1989

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 34 1989 N° 3

SOMMAIRE

MIHAI EMINESCU — LE POÈTE NATIONAL DES ROUMAINS

I. C. CHIȚIMIA, La création folklorique dans la perception et la pensée de Mihai Eminescu 181
ALEXANDRU DOBRE, *Călin Nebunul (Călin le Fou)* — conte populaire et poème eminescien d'inspiration folklorique 189

MATÉRIAUX

IOAN R. NICOLA, Le folklore et l'histoire. Une chanson sur « La cession de la Transylvanie du Nord — 1940 » (article inédit, avec une présentation par Marin Marian) 213
ELENA MAXIM, Preuves de la continuité dans la culture populaire traditionnelle — les trous de provisions 221
AURORA F. CORHAN, STELUȚA I. PÂRÂU, Eléments démographiques et leurs implications dans la civilisation traditionnelle du département de Tulcea 237

CHRONIQUE DU DISQUE

TIBERIU ALEXANDRU, Disques d'autrefois 249

NOTES ET DISCUSSIONS

MARIAN VASILE, Théories folkloriques roumaines ces dernières décennies (II) 253
NICOLAE COJOCARU, Etienne le Grand dans la tradition populaire roumaine 257

COMPTES RENDUS

MARIANA KAHANE, LUCILIA GEORGESCU-STĂNCULEANU, *Cîntecul zorilor și bradului (Tipologie muzicală)*. Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, Colecția Națională de Folclor, București, Editura Muzicală, 1988 *(Tiberiu Alexandru)* 261
D. VATAMANIUC, *Eminescu. Manuscrisele : Jurnal al formării intelectuale și al lărgirii orizontului științific. Laborator de creație. Instrument de lucru*, București, Editura Minerva, 1988 *(Al. Dobre)* 267
PAUL P. DROGEANU, *Practica fericirii. Fragmente despre sărbătoresc*, București, Editura Eminescu, 1985 *(Marin Marian)* 269
DÉMÉTRIOS LOUKATOS, *Neoelliniki parimiomisi (Proverbia e fabulis)*, Atena, Biblioteca Neoelenică, 1979 *(Constantin Negreanu)* 271
BRÉVIAIRE 187, 211, 220, 236, 251, 260, 272

Rev. ethn. folk., tome 34, n° 3, p. 177—272, Bucarest, 1989

CREAȚIA FOLCLORICĂ ÎN PERCEPȚIA ȘI GÎNDIREA LUI MIHAI EMINESCU

I. C. CHIȚIMIA

Mihai Eminescu este, în multe privințe, un fenomen singular în literatura universală și, în acest sens, vor trebui să continue cercetările și exegezele românești, în stare să înțeleagă și să judece, mai bine decît cele străine, personalitatea și opera marelui poet.

În primul rînd, fenomenal este faptul că Eminescu a realizat, într-o perioadă de lucru de numai două decenii[1], o operă colosală ca volum, comparabilă cu realizările altor mari creatori universali, dar ale lor, în cinci-șase decade. Aceasta înseamnă o extraordinară și rar întîlnită capacitate și tensiune intelectuală, mai ales dacă se ține seama și de colosala materie rămasă în manuscrise[2].

În al doilea rînd, după o cercetare atentă, la nici un literat de valoare universală nu se vor găsi atîtea domenii stăpînite cîte se găsesc în știința și *preocupările concrete* ale lui Eminescu : istorie și filozofie, romanistică și germanistică, orientalistică și slavistică, cultură antică și literatură veche, poezie, proză și dramă, ziaristică bogată și de clasă superioară, științele naturii și astronomie etc. Nimeni dintre literați n-a transpus ca el în poezie, clar și plastic, uriașa distanță între astrele universului ceresc, măsurată cu ani lumină, vezi *La steaua* : „La steaua care-a răsărit / E-o cale-atît de lungă, / Că mii de ani i-au trebuit / Luminii să ne-ajungă. / / Poate de mult s-a stins în drum / În depărtări albastre, / Iar raza ei abia acum / Luci vederii noastre. / / Icoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie : / Era pe cînd nu s-a zărit, / Azi o vedem, și nu e". Astronomie și artă literară ![3]

Dar mai presus de toate, nimeni dintre marii creatori n-a unificat, atît de indisolubil și superb, creația sa proprie cu creația folclorică a neamului său, în ce are ea mai caracteristic.

Ca artă literară, el întruchipează geniul românesc în toate straturile sale creatoare și iarăși nimeni, din acest punct de vedere, nu i se poate compara, din interiorul sau din afara țării. Este demiurgul minții și gîndirii românești. Și aceasta și pentru demnitatea și caracterul integru, de care

---

[1] O mare asemănare de viață scurtă și de întinsă creație literară se află la scriitorul polon Stanisław Wyspiański (1869—1907), de mare cultură clasică, renumit dramaturg. Fără să fi avut idee unul de altul, se întîlnesc tematic în două poezii, vezi articolul nostru : *Două poezii. Două lumi poetice ;* M. Eminescu, *Mai am un singur dor* și S. Wyspiański, *Niech nikt nad grobem mi nie płacze* (Nimeni să nu-mi plîngă la mormînt), în „Romanoslavica", XIX, 1979, p. 199—208.

[2] Vezi comentariile în ediția Perpessicius și, în ultimă instanță, recenta lucrare a lui D. Vatamaniuc, *Eminescu*, București, Editura Minerva, 1988 (în colecția Universitas), unde se cercetează amănunțit toate sursele care fac dovada științei și culturii lui.

[3] S-a discutat mult despre „izvorul" poeziei ca fiind *Der Stern* al lui Gottfried Keller, dar comparația arată clar superioritatea lui Eminescu, și Mihail Dragomirescu avea dreptate să o considere „o capodoperă" ; vezi istoricul discuțiilor în comentariul lui Perpessicius, în M. Eminescu, *Opere*, III, București, 1944, p. 310—312. În fond, ca și în cazul sonetului *Veneția*, contează gradul poetic la care se ridică opera (același lucru și în poezia fabulelor).

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 3, p. 181—187, București, 1989

a dat dovadă toată viața, peste orice considerații și relații sociale [4]. Figura lui și a lui Ciprian Porumbescu (cele adevărate, din tinerețe) [5] sînt ale unor Feți-Frumoși, distinctive dintre o mie. Personalitatea lor îngemănează sunetul poeziei și cîntecul impresionant al pămîntului românesc, care doinește în ființa lor.

Această contopire ideală între ce avea poporul de milenii și între ce a înălțat inimitabil geniul poetului se datorește mai mult decît unei simple inspirații poetice. Eminescu a cunoscut și a purtat cu el folclorul de tînăr. L-a avut — cum se spune — în sînge. Cîți sau mai degrabă cine dintre marii creatori a simțit nevoia să-l adune personal pe al lor, așa cum a făcut-o Mihai Eminescu? [6]. După cîte știm, nici unul (cu înțelegerea și dragostea lui). Însă Eminescu a avut și concepții proprii, originale, despre creația folclorică, a emis idei teoretice avansate, încît el apare ca un excelent folclorist, cu poziție personală în istoria folcloristicii românești. Nu este el cel care, la curent cu teoria indianistă a lui Theodor Benfey despre originea basmelor [7], precum și cu identificarea unor motive folclorice de către Mozes Gaster în literatura ebraică [8], putea prețui și ideea lui B .P .Hasdeu că basmul fantastic își poate avea originea în stările de vis ale omului [9]; afirmă totuși clar că interesează în primul rînd percepția fiecărui popor în spiritul de cultură local și în limbajul său, care dau în folclor notele de creație proprie, punînd accentul (de altfel, nu o singură dată) pe *valoarea estetică, adică a artei zicerii și povestitului* ? Face deci abstracție de tot felul de teorii și deducții savante și găsește că fondul creator folcloric trebuie adîncit în altă viziune, și anume a culorilor de limbaj și de sonorități specifice, încît în culegerile sau în operele sale de tip folcloric ori cu infiltrații folclorice a dat expres atenție, chiar formelor de grai dialectal [10].

---

[4] Cînd Eminescu a apreciat, la un moment dat, în „Timpul", anumite acte pozitive ale liberalilor pentru poporul român și Sturdza i-a reproșat (între patru ochi) că nu se cade să procedeze așa, Eminescu i-a replicat pe loc chiar dur, terminînd cu : „n-ai să mă înveți dumneata pe mine să-mi iubesc neamul" (dețin știrea de la regretatul colonel Gheorghe Eminescu, știre care se transmisese, se vede, în familie). Poetul nu se simțea înregimentat slugarnic în serviciul conservatorilor.

[5] Vezi falsele identificări de portrete în articolul lui Nicola Țone, A. „*Falsele piste" către noi portrete ale poetului*, în genericul „Responsabilitatea față de Eminescu" din „Scînteia tineretului, supliment literar-artistic", 24.XII.1988, p. 9 și 7.I.1989, p. 10.

[6] Eminescu nu a cules și notat folclor ca să se afirme drept folclorist (deși a avut idei proprii avansate), ci ca să-și delecteze spiritul și să nu neglijeze folclorul în creația sa. De aceea nici nu s-a grăbit să publice o colecție sau piese izolate. Întîia oară i s-au publicat o serie de piese din poezia populară lirică în „Fîntîna Blanduziei" din 8 ianuarie 1889, iar prima culegere a apărut în 1902, ca prim volum : *Literatura populară*, în ediția de *Opere complete*, la Minerva, concepută de Nerva Hodoș, I. A. Rădulescu [Pogoneanu] și Ilarie Chendi, și se datorește lui Ilarie Chendi, care scrie și prefața, cu considerații pertinente. A doua ediție importantă se datorește eminescologului prof. D. Murărașu : M. Eminescu, *Literatura populară*, Craiova, Scrisul Românesc, [1936], 651 p. + V pl. (ediția a II-a în 1933). Ultima ediție completă, realizată critic, cu comentarii exhaustive, a fost scoasă de marele Perpessicius, în seria integrală și definitivă, inițiată de el însuși : M. Eminescu, *Opere*, vol. VI, București, Editura Academiei, 1963, 756 p.

[7] Theodor Benfey, *Das Pantschatantra ; Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und. Erzählungen, aus dem Sanskrit übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen*, Leipzig, 1859, passim

[8] Mozes Gaster, *Literatura populară română*, București,1883, passim ; ediția a II-a critică de Mircea Anghelescu M. Gaster, *Literatura populară română*, București, Editura Minerva,1983,passim.

[9] B. P. Hasdeu, *Basmul*, în *Etymologicum Magnum Romaniae*, t. III, București, 1893, col. 2596—2652 și în „Revista nouă", VI, 1893—1894, p. 369—390.

[10] Elemente de grai dialectal se găsesc în culegerile de folclor sau în creația sa, de pildă în *Geniu pustiu, Mușatin și codrul, Călin Nebunul* (basm) etc.

În timpul călătoriilor și studiilor peste graniță, M. Eminescu a continuat să-și îmbogățească cultura, ceea ce se observă în note și însemnări manuscrise, între altele referitoare la preocupările filozofice *sociologizante* și *etnopsihologizante* ale unui Heymann Steinthal și Moritz Lazarus, remarcabili specialiști în cultură și filozofie veche (dar nu folcloriști!) [11]. Eminescu rămîne însă mereu la *gîndirea sa proprie*, *a sublinierii valorilor artistice în folclorul romănesc* și în orice folclor, de unde și culegerea, la el, mai ales a liricii populare românești, indiscutabil de mare calitate, precum și a unor basme fantastice și balade (desigur, nu lipsesc alte specii), trecute prin filtrul său. Trebuie să înțelegem deci că *viziunea lui Eminescu înseamnă o imensă varietate de creații folclorice*, *varietate aflată în tonurile de limbaj*, *în tropii și în cîntecul popoarelor și populațiilor lumii*, imagine nesezisată de etnopsihologiștii străini și români, pe care Eminescu nu i-a cultivat (și nu i-a urmat în nici un fel). El vorbește de tropii folclorici diferiți de la popor la popor și de la un mod de viață la altul [12]. Cunoscînd folclorul multor popoare, face considerații în consecință și apreciază ca necesare explorările etnopsihologice nu ca să analizeze sufletul creatorului (deci în scopul teoretic al acestei științe în sine), ci ca *să se înțeleagă mai bine creația* (deci scopul adîncirii artei și realizărilor folclorice) [13].

Revenind la folclorul românesc, M. Eminescu i-a prețuit în cel mai înalt grad calitățile artistice, a înțeles în plus și perfect funcțiunea națională a celui ardelenesc. A legat cea mai caldă prietenie din cîte a avut în viață cu Ion Creangă, în care a văzut un geniu al poporului mare (acesta fiind și adevărul). Eminescu a simțit că spiritul lui se completează cu geniul lui Creangă într-un tot armonios, iar înțeleptul și extraordinarul Creangă nu s-a simțit deloc umilit lîngă el. Pe de altă parte, Eminescu cunoștea așa de bine folclorul românesc, încît îl purta în suflet și în memorie (nu numai în caiete) și, așa cum se relatează, la anumite mese între prieteni, la un moment dat, el „punea capul între mîini și începea să cînte doine din Ardeal (unde avem noi acum înregistrat glasul lui!) și cînta cîte o oră întreagă. Ardelenii, aflați la masă, plîngeau cu lacrimi” [14]. Poetul era un om între oameni și-și trăia viața în planuri variate.

---

[11] H. Steinthal (1823—1899), *Die Entwickelung der Schrift*, Berlin, 1852; idem, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römer*, Berlin, 1862; idem, *Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft*, Berlin, 1881; idem, *Zu Bibel und Religionsphilosophie*, I—III, Berlin, 1890—1895 etc. (sînt evidente preocupările lui fundamentale). M. Lazarus (1824—1903), *Das Leben der Seele* (!), 2 vol., Berlin, 1856—1857; *Ueber den Ursprung der Sitten*, Berlin, 1867; *Ueber die Reize des Spiels* (!), Berlin, 1883; idem, *Der Prophet Ieremias*, Breslau, 1894; idem, *Die Ethik des Judentums*, Frankfurt am Mein, 1898 etc. Împreună cu Steinthal a publicat (din 1869) revista „Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft”, în care a apărut articolul (în colaborare) *Einleitende Gedenken über Völkerpsychologie*, atît de mult și exagerat vehiculat în folcloristica românească. Cei doi autori au fost corectați ulterior din punct de vedere etnologic de W. Wundt (1832—1920), Emile Durkheim (1858—1917), Robert Ranulph Marett (1865—1943) ș.a.

[12] Cf. D. Murărașu, *Orientarea lui Eminescu spre folklor*, în „Gînd românesc” (Cluj), III, 1935, nr. 3, p. 139.

[13] În acest sens trebuie interpretată nota lui Eminescu despre *Einleintende Gedenken*. De altfel, din scăpare i s-au pus în seamă intenții pe care nu le-a avut (G. Vrabie, *Folclorul*, 1970, p. 97), și anume că Eminescu a avut de gînd să traducă articolul de mai sus (vezi și n. 11), în plus *Das Epos*, de asemenea *Ursprung der Sitten*. În realitate, intenția aparține lui A. D. Xenopol, care o anunță lui Iacob Negruzzi într-o scrisoare de la Berlin, din 25.VIII.1869, cf. I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, II, p. 52.

[14] Cf. D. Teleor, *Eminescu intim*, București, 1909, p. 43.

În primul rînd, trebuie spus însă că în creaţia poetică a lui Eminescu apar *două stiluri distincte :* unul apropiat (chiar îngemănat) de versul folcloric românesc prin toposuri, prozodie şi melodia structurilor, altul apropiat de gravitatea de timbru şi ritm a poemului cult universal. Faptul este evident, bunăoară, în versurile arhicunoscute : ,,« — Ce te legeni, codrule, / Fără ploaie, fără vînt, / Cu crengile la pămînt ? » « — De ce nu m-aş legăna, / Dacă trece vremea mea ! / [. . .] Şi de ce să nu mă plec, / Dacă păsările trec ! / Peste vîrf de rămurele, / Trec în stoluri rîndunele, / [. . .] Şi se duc pe rînd, pe rînd, / Zarea lumii-ntunecînd, / Şi se duc ca clipele, / Scuturînd aripele / Şi mă lasă pustiit, / Vestejit şi amorţit »". Este unul din motivele frecvente în doinele populare, acesta al *intrării codrului în iarnă*, cîntat sub diferite forme, cu similitudini grăitoare, însă în *Ce te legeni, plopule*[15], trecut fiind de Eminescu, ca de obicei, prin mai multe variante[16]. De cealaltă parte, a poemului cult, altfel răsună versul, în altă cadenţă şi melodie : ,,Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care trece albă regina nopţii moartă", sau splendidele versuri de simţ românesc, cu imagini de basm (repetabile la Eminescu) : ,,Din copaci ies zîne mîndre, de-mpărat frumoase fete, / Ţinînd doniţe pe umeri, gingaşe, nalt-mlădiete, / Albe trec prin umbra verde, la cerboaice se înclin, / Ce sub dulcile lor mîne îşi oferă răbdătoare / Ugerele lor împlute, şi în doniţi sunătoare / Laptele-n cadenţă curge codru-mplînd c-un murmur lin".

Aceste două stiluri apar alternativ, de-a lungul întregii creaţii a lui Eminescu, sau intrinsec, cum este cazul cu ,,cartea" prinţului din *Scrisoarea III*, trimisă iubitei după bătălia de la Rovine, în cel mai popular stil (şi imagini) : ,,De din vale de Rovine / Grăim, Doamnă, către Tine, / Nu din gură, ci din carte, / că ne eşti aşa departe" etc., restul versurilor din întregul poem fiind de tumult şi vigoare epopeică.

Revenind la stilul folcloric, este de remarcat că muntele şi codrul fiind, în viaţa poporului român, cetate de refugiu şi de rezistenţă naţională, în percepţia neamului codrul a fost personificat în *împărat ocrotitor*, iar invocarea lui, a codrului, foarte frecventă în doine, prin *Codrule, Măria Ta*, este şi ea ,,imperială", după cum se vede şi după cum nu se află în poezia nici unui alt popor. Lăsînd de o parte evenimentele istorice din trecut, codrul a rămas ca un împărat şi poporul a continuat să-l cînte cu acelaşi apelativ, pentru mărinimia lui : ,,Codrule, Măria Ta, / Te rog nu te supăra / Dacă-mi iau o creangă mie / Ca s-o pun la pălărie. / Tu eşti mare şi bogat, / Pentru-o creangă nu-i păcat ; / Eşti bogat şi primitor, / Le dai daruri tuturor : / Zărilor le dai sălaş, / Cuiburi puilor golaşi". Eminescu a reluat tema în chip creator şi în construcţie atît de folclorică, încît nici nu ştii ce-i aparţine lui şi ce creatorului anonim : ,,Codrule, Măria Ta, / Lasă-mă sub poala ta, / Că nimica n-oi strica / Fără num-o rămurea / Să-mi atîrn armele-n ea. / Să le-atîrn la capul meu, / Unde mi-oi aşterne eu"[17] etc.

---

[15] Vezi mai ales varianta culeasă de Tudor Pamfile, *Cîntece de ţară*, Bucureşti, 1913, p. 290 : ,,— Ce te legeni, plopule, / Fără ploaie, fără vînt, / Cu vîrful tot la pămînt ! / — Da cum nu m-oi legăna, / Dacă mi-a trecut vremea / Şi-a venit iarna cea grea ! / Vîntul bate vălurele / Şi-mi aduce dor şi jele / De pe unde-s păsărele. / Vîntu-mi bate năduşit, / Frunza-mi pică la pămînt, / Şi mă lasă amărît. / Vîntu-mi bate cam domol, / Păsările se duc stol / Şi mă lasă amărît, / De mă clatin la pămînt, / Făr-de ploaie, făr-de vînt".

[16] Vezi ediţia Perpessicius, t. III, p. 223—225.

[17] Ediţia Perpessicius, t. VI, p. 124.

Codrul este un topos tipic în creația lui Eminescu[18], în aceeași venerare populară imperială, ca de pildă în *Povestea codrului* : „Împărat slăvit e codrul, / Neamuri mii îi cresc sub poale, / Toate înflorind din mila / Codrului, Măriei-Sale”, dar marele nostru poet l-a mitizat, măreț și ingenios, mai ales în poemul *Mușatin și codrul*[19], care este o capodoperă în concepție și poezie (chiar și în stare de nefinisare totală), și peste a cărui valoare și semnificație să nu trecem cu ușurință. Basarabilor și Mușatinilor, Eminescu le-a acordat o atenție specială[20]. În *Mușatin și codrul* el a îmbinat magistral mitul și istoria. Voievodul Mușatin, trecut prin diferite ipostaze de viață, apoi prin bunget de codri, ajunge în vîrful munților și de acolo, aruncîndu-și privirile roată, peste păduri și cîmpii, vede țara toată, în granițe rotunde de jur împrejur, cum o avuseseră strămoșii și cum a dorit-o mereu inima lui (aceasta este marea semnificație și de continuă actualitate a poemului) : „Și pe culmea înnălțată / El ajunge deodată / Și, făcîndu-și ochii roată, / Mistuiește lumea toată, / Că departe se-ntind șesuri, / Ce cu ochii nu le măsuri, / Unde soarele cel sfînt / Parcă iese din pămînt. / Iar în liniște de vînt / Trec departe de pămînt / Cu-a lor pînze atîrnate / Mii corăbii încărcate. / Și privind spre miază-zi / Dunărea el o zări, / Vede codrii cum coboară, / Deal cu deal, scară cu scară, / Și pe vîrfuri de păduri / Mînăstiri cu-ntărituri ; / Vede tîrguri, vaduri, sate / Pe cîmpie presărate, / Vede turmele de oi / Cu ciobanii dinapoi” etc.

Însă poemul, lung de 289 de versuri, în cadență populară, nu este un simplu discurs patriotic, liniar, ci, conceput romantic și neținiînd seamă de ordinea evenimentelor în curgerea timpului, adună la un loc varii momente istorice și legendare, începînd cu : „Săracă Țară de Sus, / Toată faima ți s-a dus, / Acu cinci sute de ai / Numai codru îmi erai, / Împrejur nășteau pustii, / Se surpau împărății, / Neamurile-mbătrîneau, / Crăiile se treceau, / Numai codrii tăi creșteau”. Și în panoramă de frumuseți ale naturii de-a lungul Bistriței, apare „Ștefan Vodă tinerel / Cu pieptarul de oțel, / Drag i-e codrului de el”, în convorbire cu natura, iar după aceea se ivește Mușatin (deci contra ordinei istorice) și el în convorbire cu codrul : „« — Codri, codri, dragul meu, / Parcă ți-aș fi spus-o eu / Să suni din frunză mereu » ; / Codrul i se închina / Și din ramuri clătina ; / — Hoi, Mușatin, măi Mușatin, / Voios ramurile-mi clatin / Și voios ți-aș cuvînta / « Să trăiești, Măria Ta » !”. Și convorbirea continuă, în structură de baladă românească, cu infiltrări lirice de doină (Eminescu păstra în minte tot) : „Cînd m-oi duce de la tine, / Frunza-o plînge după mine”, din doina : „Eu mă duc, codrul rămâne, / Plînge frunza după mine”. Ca în viziunea folclorică a metamorfozării vietăților și ființelor umane în plante, codrul și lumea lui și-l vor lor împărat, dar Mușatin nu acceptă, invocîndu-și menirea lui de a străbate și a-și cunoaște țara între celelalte țări pe pămînt.

---

[18] Vezi articolul nostru, în context comparat universal, *Un element folcloric în creația lui Eminescu: Codrul*, în RITL, XIII, 1964, nr. 3, p. 237–250 (la aniversarea a 75 de ani de la moartea poetului).

[19] Ediția Perpessicius, t. VI, p. 98–108.

[20] Pentru preocuparea lui Eminescu pentru personalitatea înțeleptului Matei Basarab, vezi excursul prețios al lui M. N. Rusu din „Săptămîna”, 13.I.1989 : *Eminescu în vechile texte românești* ; 20.I.1989 : *Eminescu și istoria patriei* ; 27.I.1989 : *Eminescu* ; 3.II.1989 : *Hrisov eminescian* (cercetare cu deschideri istorice).

Atunci codrul i se destăinuie că nu-i codru ci cetate de ființe vii ascunse în copacii lui, care din cînd în cînd, la sunetul misterios de corn, se desfac și lasă să iasă afară fermecătoare ființe, între care „Din stejar cu frunza deasă / Iese mîndră-o-mpărăteasă / Cu păr lung pîn la călcîie / Și cu haina aurie ; / Mîndră-i este rochia / Și o cheamă Dochia". Iată pe Dochia integrată ingenios și sublim în poem ! Lîngă ea poetul aduce din *Memento mori* tabloul idilic (citat mai sus) al fetelor de-mpărat care ies din copaci să mulgă cerboaicele blînde, de data aceasta în versificație și imagini tipic folclorice : „Din copaci fără de număr / Ies copii cu șoimi pe umăr, / Și copile multe iese / Cu-a lor mînece sumese, / Și pe umerele goale / Poartă donițe și oale ; / Pe cărări fără de urme / Vin cerboaicele în turme / Și așteaptă răbdătoare / Mîini frumoase de fecioare, / De le mulg în donicioare". Este o conviețuire încîntătoare de basm, pe care natura a acordat-o în istorie poporului român (în imagine simbolică). Om și natură au făcut un tot de viață și de persistență nepieritoare. Codrul reia în poem destăinuirea de mai înainte că nu-i codru, ci cetate, acum însă în viziunea de viitor a deschiderii definitive a porților cetății sale, inexpugnabile pentru viața ființelor vii, ocrotite de el. Și aceasta la semnalul magicului și eternului corn românesc, transmis cu ecouri repetate tocmai din vremea lui Decebal : „Căci să știi, iubite frate, / Că nu-s codru, ci cetate, / Dar vrăjit eu sînt demult / Pînă cînd o să ascult, / Răsunînd din deal în deal, / Cornul mîndru triumfal / Al craiului Decebal / Atunci trunchi-mi s-or desface / Și-n palate s-or preface, / Vei vedea ieșind din ele / Mii copile tinerele / Și din brazii cît de mici / Vei vedea ieșind voinici, / Căci la sunetul de corn / *Toate-n viață se întorn*" (s.n.).

Și, într-adevăr, toate s-au înturnat la sunetul de corn, prin „descătușarea" după primul război mondial și Marea Unire a tuturor românilor cu actul de la 1 Decembrie 1918. Este suprema și superba secvență a poemului, concepută de Eminescu cu mijloace folclorice, în simbolizarea ocrotirii poporului român de către natura țării sale și a reunirii lui, previzibile pe vechea și întreaga vatră strămoșească, reunire în care Eminescu a crezut puternic [21]. În sens de mit vechi românesc și în structură tipic folclorică, a creat Eminescu, de asemenea, *Povestea Dochiei și ursitorile* [22] sau *Ursitorile* [23] (ca variantă), prețuind în chip vizibil fondul de cultură al strămoșilor și figurile lor mărețe. Pentru el, ca și pentru B. P. Hasdeu, dacii nu pieriseră fără urmă. Aceasta este încă o notă definitorie de reținut a creației sale.

---

[21] Despre mitul din *Mușatin și codrul* am mai tratat într-un context diferit de date istoric literare și comparat folcloristice, tangente la creația lui Eminescu, în studiul *Eminescu și modalitatea de receptare a folclorului în creație*, în „Studii de folclor" (Craiova), III, 1975, p. 35–46. Opera poetului dă loc la multiple și noi reluări. Vezi, între altele, intervenția revelatoare a lui Nicolae Georgescu, *Rigoarea metodei*, în „Luceafărul", 16.I.1988, p. 2, în care, în primul rînd, subliniază meritele lui D. Caracostea în eminescologie (reabilitat tot mai mult în ultima vreme), în al doilea rînd, rediscută acut izvorul *Luceafărului* lui Eminescu, văzut de Mozes Gaster în basmul *Fata in grădina de aur* (în nemțește), publicat de R. Kunisch, după apariția *Luceafărului* de sub tipar (!), iar în al treilea rînd, găsește convingător elementele toponimice din basm ca fiind vizibil de vatră românească. Iată dar că exegezele românești, așa cum spuneam la început, la opera și personalitatea Poetului (am în vedere și multe articole apărute în presa românească în ultima vreme), sînt în măsură să înțeleagă și să vină cu idei și contribuții de adîncime.

[22] Ediția Perpessicius, t. VI, p. 84–92.

[23] *Ibidem*, p. 93–97.

LA CRÉATION FOLKLORIQUE DANS LA PERCEPTION ET LA PENSÉE DE MIHAI EMINESCU

Résumé

L'auteur présente tout d'abord la riche culture du poète roumain et son œuvre colossale dans une courte période d'activité.

Ensuite il envisage les idées propres de M. Eminescu sur le folklore en général en tant que création artistique, vu qu'il ne se rattache point aux théories d'autrui. Le poète aboutit à l'idée d'une immensité de créations folkloriques due aux langages divers des divers peuples, chacun ayant des sons et couleurs propres, et donc des moyens artistiques particuliers.

Puis l'auteur insiste sur les grands problèmes et thèmes folkloriques roumains abordés par Eminescu dans sa création poétique, surtout dans la poésie lyrique et mythologisée. Dans l'analyse du poème *Mușatin și codrul* (Mouchatine et la forêt) il aboutit à de nouvelles conclusions concernant les faits historiques, symboliquement exprimés, la forêt et les montagnes de la nature roumaine — envisagée comme cité de refuge pour le peuple aux temps malheureux — ainsi que l'union prévisible de tous les Roumains (effectuée après la première guerre mondiale).

Eminescu donne toujours lieu à de nouvelles interprétations.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **FOLCLOR ROMÂNESC ÎN POLONIA.** Emblematic parcă, primele contacte mai consistente ale cititorului polonez cu creația populară românească sînt prilejuite de traducerea baladelor *Meșterul Manole*, în 1901, de J. Dydacki, și *Miorița*, în 1933, de Wł. Lewik. Motivul „jertfei zidirii", această apoteoză românească a lui *homo artifex*, este redat în limba polonă cu relativă fidelitate în registrul faptelor, valorile estetice ale originalului sînt însă vizibil știrbite; o tălmăcire de ținută va realiza același Wł. Lewik abia în 1933. Nu tot astfel se prezintă lucrurile cu *Miorița*. Îngăduindu-și unele modificări prozodice, tălmăcitorul izbutește o performanță nu prea des întîlnită în traducerile de poezie. Chiar dacă vom afla și aici, prin natura lucrurilor, multe constituente schimbate ale imaginilor, implicînd incongruențe de sens mai mici sau mai mari, omisiuni ori încărcări lexicale, chiar dacă aleanul acela dulce și blînd al stanțelor șlefuite pînă la perfecțiune de circulația orală prin veac este puțin asprit de consonantismul bogat al limbii receptoare, melancolia indicibilă a textului de bază, resemnarea lipsită de patetism, dar cu cît de profunde rosturi filozofice, a păstorului care-și acceptă destinul cu simplitate se degajă cu mare forță artistică și din versiunea polonă.

Cele două capodopere ale folclorului românesc, la rîndul lor precedate de sporadice exemplificări în presa de specialitate, au suscitat interesul publicului polonez, întemeind apariția a două culegeri compacte în 1959 și 1962. De o utilitate mai mult decît notabilă, cea dintîi, *Balade transilvănene* (Ballady siedmiogródzkie), cuprinde și cîteva creații maghiare în transpunerea lui L. Kaltemberg. Cele românești — *Bujor*, *Horia*, *Toma Alimoș* ș.a. — înmulțesc traducerile de mai înainte și, în mare, exprimă ideația textelor de la care s-a pornit. Nu-i mai puțin adevărat însă că unicitatea metaforelor se pierde nu o dată în construcții cam artificioase, care diminuează vizibil oralitatea inițială. La cunoașterea comorilor folclorului românesc în Polonia contribuie în chip hotărîtor, de bună seamă, culegerea apărută în 1962, *Meșterul Manole* (Mistrz Manole), care întrunește semnificațiile și importanța unui adevărat eveniment editorial. Prefațatoarei volumului, Józefina Stec, îi revine un dublu merit. Bună cunoscătoare a limbii române, ei îi aparține transpunerea filologică, fapt care a asigurat în principiu fidelitatea translației. Desigur, poetul stilizator, J. Ficowski, n-a putut păstra întotdeauna o corespondență semantică absolută și din cauza exigențelor impuse de noile alcătuiri metaforice; îndepărtările nu sînt însă de natură să pună sub semnul îndoielii reușita întreprinderii. În același timp, Józefina Stec face și selecția poeziilor, folosindu-se de cărțile întocmite de poetul

V. Alecsandri și de folcloristul G. Dem. Teodorescu. Înmănunchiază astfel în acest volum de proporții nu prea mari „probe" din aproape toate speciile poeziei populare : balade, cîntece, doine, descîntece, bocete, versuri de dragoste ocazionale etc., cuprinsul căpătînd neîndoielnice valențe de reprezentativitate. De cele mai multe ori, alegerea se dovedește foarte nimerită, sumarul conceput țintind consecvent conturarea unui tablou global. Iată de ce au fost incluse, într-o nouă redare, și mai toate creațiile tălmăcite anterior, culegerea devenind în acest fel cea mai cuprinzătoare imagine a poeziei poporului român cunoscută pînă la acea dată în Polonia. Sporită în cantitate și calitate și împlinită cu alte exemplificări din proza populară, ar fi pe drept cuvînt ilustrativă.

Aceste deziderate le întrunește în bună măsură ultimul volum, apărut la Varșovia spre sfîrșitul anului 1987, *Povestiri din Țara Românească, Moldova și Transilvania* (Opowieści z Wołoszy, Mołdawii i Siedmiogrodu). Îngrijirea redacțională, selecția cuprinsului și traducerea aparțin Danutei Bieńkowska, o excelentă cunoscătoare a limbii și realităților din România, unde și-a petrecut o bună parte din tinerețe în timpul războiului. Datoria de conștiință, afectivă și morală, pe care a contractat-o în anii de restriște, și-a plătit-o cu generozitate și dragoste după întoarcerea în Polonia. Afirmată și ca o prozatoare de talent în țara natală, Danuta Bieńkowska s-a remarcat mai ales prin prestații de referință în serviciul culturii românești. Cele mai multe valori ale literaturii noastre clasice și contemporane : I. Creangă, L. Rebreanu, I. L. Caragiale, M. Caragiale, Cezar Petrescu, J. Bart, I. M. Sadoveanu, M. Sadoveanu, Z. Stancu, G. Călinescu, E. Barbu, C. Țoiu, V. Corbu, Al. Ivasiuc și mulți alții, care au fost traduse în limba polonă, îi poartă semnătura, numele ei impunîndu-se de-a lungul anilor drept garanție a unei transpuneri de calitate. O confirmă, dacă mai era nevoie, și culegerea în discuție.

Titlul florilegiului, *Povestiri din Țara Românească, Moldova și Transilvania*, indică limpede intenția de globalitate, sumarul acoperind, într-adevăr, prin spațiul în care au luat ființă, au circulat și au fost înregistrate eșantioanele alese, întregul teritoriu al României. Pentru împlinirea acestei finalități, traducătoarea a consultat numeroase antologii românești, oprindu-se la cele mai semnificative, din care și-a extras un material pe drept cuvînt ilustrativ. *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* (1967), *Balade populare românești* (1967), *Poezia română clasică* (1976) sau *Nuvela istorică românească în secolul al XIX-lea* (1972), ca să le pomenim numai pe acestea, sînt numai cîteva titluri dintre mai multele menționate, care vorbesc de la sine despre importanța lor în domeniu. Opțiunea Danutei Bieńkowska se dovedește fără greș și în selecția speciilor, în fiecare caz operînd după întemeiate criterii valorice și tematice, adăugate celui al reprezentării spațiale și dorinței de a îmbogăți reliefurile imaginii oferite de culegerile dinainte. Așadar, deși s-ar putea observa că posibilitățile restrînse ale volumului au acționat și de astă dată procustian, principala contribuție a acestei prietene de nădejde și competente popularizatoare a spiritualității românești în țara prietenă constă în primul rînd în împlinirea tabloului de ansamblu, marea majoritate a narațiunilor incluse fiind puse acum pentru prima dată la îndemîna cititorului polonez.

Înscriindu-se prin structura narației și problematică într-o gamă de mai pronunțată diversitate, materia alcătuitoare este grupată în trei despărțituri prefațate de o scurtă, dar utilă introducere conținînd esențiale și pertinente informații geografice, istorice și culturale și, de asemenea, de balada *Miorița* în transpunerea lui Wł. Lewik. Primele două secvențe acoperă o mai mare varietate categorială decît aceea sugerată de subtitlurile „basme" și „povești", acestora alăturîndu-li-se și legende (floarea-soarelui, licuriciul) ori balade *(Toma Alimoș)*, spre exemplu. De fiecare dată nu avem de-a face cu traduceri propriu-zise, *ad litteram*, Bieńkowska repovestind nu o dată mai cursiv originalul, probabil și din cauza numeroaselor formule consacrate de la început sau de la sfîrșit care, nespunînd, cel mai adesea, nimic, lectorului din Polonia, au fost lăsate la o parte. Și mai apropiate de ceea ce se înțelege prin prelucrare sînt povestirile istorice din ultima grupă. Lămuririle de ordin istoric și aprecierile de valoare formulate pe marginea textelor situează într-un context informațional concludent personalitățile care au slujit ca punct de plecare autorilor în nuvelele, legendele și istorisirile despre Dochia și Traian, Vlad Țepeș, Ștefan cel Mare, Alexandru Lăpușneanu, Meșterul Manole, Chiajna și Rozanda ; cea din urmă este o creație proprie.

Prin urmare, chiar dacă balade precum *Toma Alimoș*, *Meșterul Manole* sau *Mama lui Ștefan cel Mare* au fost redate în proză, „basmele", „poveștile" și „povestirile istorice", în atractiv veșmînt polonez, lingvistic și grafic, atîtea cîte sînt cuprinse în culegerea Danutei Bieńkowska, participă creator și eficient la îmbogățirea cunoștințelor cititorilor polonezi despre zestrea culturală, populară și cultă a poporului român, ajutîndu-i la o mai judicioasă ierarhizare pe scara valorilor universale. Meritele scriitoarei le-au lăsat în umbră pe cele ale traducătoarei spre folosul și cinstirea culturii românești. Iată pentru ce i se cuvine întreaga gratitudine. *(Stan Velea)*

CĂLIN NEBUNUL — BASM POPULAR ȘI POEM EMINESCIAN DE INSPIRAȚIE FOLCLORICĂ

ALEXANDRU DOBRE

Poemele eminesciene de inspirație folclorică [1] oferă cercetătorului calea cea mai facilă, cel puțin aparent, pentru pătrunderea în intimitatea laboratorului său de creație, pentru stabilirea legăturii organice, a întrepătrunderii pînă la confundare și a integrării totale și definitive a elementului folcloric în opera lui Mihai Eminescu.

Faptul că sursele primare, textele folclorice de la care a pornit Eminescu, sînt, în majoritatea cazurilor, cunoscute și consemnate chiar de poet în remarcabila sa colecție de folclor, a sporit interesul exegeților pentru relevarea filonului popular al creației eminesciene, pentru fixarea gradului de preluare și a raportului dintre datele oferite de reazemul folcloric și cele desfășurate de poet în propria sa creație. S-a urmărit cu deosebire descifrarea procesului de manifestare a creativității poetice prin punerea în ecuație a izvorului folcloric și a actului artistic săvîrșit de Eminescu în forma închegată a poeziei sale [2].

Nu este mai puțin adevărat, Mihai Eminescu, continuînd și desăvîrșind o direcție și orientare dominantă a folcloristicii și literaturii naționale, a acordat o prețuire fără egal și a manifestat un interes constant pentru folclorul românesc, notîndu-și în caietele sale creații populare de certă valoare documentară și artistică, aducîndu-și o contribuție dintre cele mai însemnate la dezbaterea și clarificarea unor aspecte teoretice ale disciplinelor avînd ca obiect de studiu și cercetare cultura populară, transpunînd în opera sa originală, la un nivel artistic neegalat încă, datele pe care i le-a oferit cultura tradițională, acest izvor atît de bogat în semnificații și forme de expresie.

Așa se și explică, într-o oarecare măsură, atenția acordată acestei secvențe a operei poetului nostru național, bogata contribuție bibliografică acumulată pînă astăzi pe această temă [3].

---

[1] Includerea unora dintre creațiile eminesciene publicate postum în categoria de „poeme de inspirație folclorică'' este, în mod sigur, arbitrară și a fost determinată numai de necesitățile metodologice ale alcătuirii ediției operelor integrale ale poetului. „Desigur, nota Perpessicius, toate aceste poeme au un categoric fundament folcloric, ele nu sînt însă mai puțin creațiuni originale și ar fi putut fi tipărite în volumul de postume, cu aceeași îndreptățire cu care Eminescu însuși a tipărit sau a testat tipăririi, pentru volumul antumelor, poezii ca *Ce te legeni, codrule* sau *La mijloc de codru des*, ale căror rădăcini poporane, lesne de identificat, nu le anulează însă *originalitatea*''. Perpessicius, *Prefața* la M. Eminescu, *Opere*. VI. *Literatura populară*. Ediție critică îngrijită de Perpessicius. București, Editura Academiei, 1963, p. 5.

[2] D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, în D. Caracostea, *Studii eminesciene*. Ediție îngrijită și note de Ion Dumitrescu. Prefață de George Munteanu, București, Editura Minerva, 1975, p. 1—108.

[3] O bună parte a titlurilor cu acest subiect este menționată de Elena Dăncuș în *Bibliografia selectivă a etnografiei și folclorului românesc. 1944—1974*, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste — Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, 1975.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 3, p. 189—211, București, 1989

Trebuie să adăugăm, la tot ceea ce s-a spus pînă acum, că opera lui Eminescu în general și seria de creații din ciclul *Călin Nebunul* oferă în măsura cea mai adecvată modelul de creație definit prin conceptul de „operă deschisă", pe care specialiștii în filozofia culturii îl cercetează cu atîta asiduitate. Folosul unor cercetări de această natură și în direcția amintită a fost demonstrat, credem, cu prisosință de profesorul Alexandru Boboc într-un studiu consistent cu privire la *Miorița* și motivul mioritic [4]. Din această perspectivă, considerăm că opera lui Eminescu în întregul său și ciclul *Călin Nebunul* în mod particular vor aduce clarificări de substanță, atît pentru configurarea conceptului de „operă deschisă", cît și pentru explicarea și mai buna înțelegere și plasare a creației eminesciene în contextul culturii naționale și universale.

Preocuparea pentru filonul popular al creației eminesciene este cu atît mai atrăgătoare cu cît, în istoria literară și în folcloristica românească, s-a cristalizat, de-a lungul vremii, o adevărată direcție de investigație și cercetare, astfel încît aproape că nu există, în momentul de față, scriitor român căruia să nu i se fi relevat, atunci cînd există cît de cît, rădăcinile sau temeiurile folclorice ale operei [5]. Această direcție a investigațiilor a fost cultivată în egală măsură și cu succes mulțumitor atît de istoricii literari cît și de folcloriști. În multe cazuri, deși lucrul nu este normal, metodologia unora sau altora diferă prea puțin, astfel încît, la un moment dat, este greu de delimitat căreia dintre discipline îi aparține cu adevărat sau se cuvine să-i aparțină cercetarea modelului folcloric al literaturii culte. Unele nuanțări sînt totuși posibile, dar nu într-o așa de mare măsură încît să poată constitui un zid despărțitor între istorici literari și folcloriști.

Direcția de investigație de care aminteam, aceea a depistării și relevării izvoarelor de origine folclorică în opera scriitorilor noștri, își are începuturile în curentul literar inițiat în primele decenii ale veacului al XIX-lea de Gheorghe Asachi, Ion Heliade Rădulescu și Timotei Cipariu care, pentru a înviora literatura originală autohtonă și a-i conferi un specific național, au îndrumat pe scriitori să se adreseze cu încredere filonului culturii tradiționale, dînd ei înșiși prin propria lor operă un exemplu, cel mai adesea reușit și convingător [6]. Curentul de la „Dacia literară", prin Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi, nu făcea altceva decît să consolideze și să desăvîrșească din punct de vedere teoretic această orientare, de bun augur, cum s-a dovedit ulterior, s-o adîncească și s-o expună mai direct și mai limpede sub aspect programatic, s-o susțină, atît cît a fost posibil, cu exemplificări în propria creație literară.

---

[4] Alexandru Boboc, *Miorița ca instituire valorică și formă de viață. „Lumea mioritică" în perspectiva filozofiei culturii*, în „Revista de etnografie și folclor", 32 (1987), nr. 1, p. 19–31; 32 (1987), nr. 2, p. 141–154; 34 (1989), nr. 1, p. 25–44.

[5] Exemplificăm, între altele, cu studiile cuprinse în lucrările *Izvoare folclorice și creație originală*. Sub îngrijirea științifică a dr. Ovidiu Papadima, București, Editura Academiei, 1970; *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*. Sub îngrijirea științifică a dr. Ovidiu Papadima, București, 1971; I. Rotaru, *Eminescu și poezia populară*, București, Editura pentru Literatură, 1965; Domițian Cesereanu, *Arghezi și folclorul*, București, Editura pentru Literatură, 1966; Ovidiu Bîrlea, *Poveștile lui Creangă*, București, Editura pentru Literatură, 1967; Adrian Fochi, *George Coșbuc și creația populară*, București, Editura Minerva, 1971; Petru Caraman, *Pămînt și apă. Contribuție etnologică la studiul simbolicei eminesciene.* Ediție, prefață, note și indice de Gheorghe Drăgan, Iași, Editura Junimea, 1984.

[6] Un istoric literar autorizat sublinia pe bună dreptate că „îndemnul lui Kogălniceanu către căutarea unor subiecte literare în trecut, în istoria și obiceiurile naționale — care a fost opus de atîtea ori valului de traduceri stimulate de Heliade — a fost precedat cu zece ani de un îndemn similar, în termeni aproape identici, făcut de redactorul „Curierului românesc". Mircea Anghelescu, *Ion Heliade Rădulescu. O biografie a omului și a operei*, București, Editura Minerva, 1986, p. VI.

Timotei Cipariu, Ion Heliade Rădulescu și chiar Gheorghe Asachi, dacă admitem totuși afirmația sa cu privire la culegerile de folclor pe care le efectuase și pe care le-a pierdut apoi, au înregistrat material folcloric pentru a-l folosi în propriul lor laborator de creație.

Cărturarii grupați în jurul „Daciei literare" militează, concomitent, atît pentru culegerea materialului folcloric, cît și pentru utilizarea lui ca izvor de inspirație, ca element de natură să confere marca specificului național a literaturii noastre. Pentru a ne păstra, pe cît posibil, în limitele adevărului și ale realității, este necesar, credem, să reamintim și să subliniem că, în multe privințe, „Dacia literară" a avut un prestigios și autorizat precursor, tovarăș de drum și continuator, în publicațiile lui George Barițiu din familia „Gazetei Transilvaniei". Faptul este cu atît mai important și se cuvine, tocmai de aceea, subliniat, cu cît, după toate datele de care dispunem pînă în prezent, „gazetele" lui George Barițiu s-au bucurat de o influență reală asupra mișcării literare din toate țările române, fără excepție.

Prin circulația lor activă în toate provinciile istorice românești, prin profilul și conținutul lor, prin caracterul cuprinzător, general românesc, al problemelor abordate, revistele lui George Barițiu au avut un rol politic și cultural unificator, aducîndu-și o contribuție însemnată la înfăptuirea aspirațiilor de unitate națională în toate sectoarele vieții sociale. Același rol unificator și stimulativ l-au avut publicațiile barițiene și în planul punerii în valoare a creației populare și a infuziei filonului folcloric în operele de autor. Faptul acesta este cu atît mai demn de relevat cu cît întreaga presă transilvăneană și bucovineană a stat sub semnul gazetelor lui George Barițiu, îndrumător și conducător necontestat al vieții politice românești din teritoriile aflate sub sceptrul străin.

Între acestea se numără revistele lui Iosif Vulcan, „Familia" și „Șezătoarea", „Foaia Societății Bucovina" etc., publicații pe care Eminescu le urmărește cu interes, în spiritul cărora se formează, la unele dintre ele colaborînd chiar.

Momentul Vasile Alecsandri de la 1852 și 1866 pecetluiește definitiv această nouă orientare a folcloristicii și istoriei literare române, îi dă vigoarea necesară pentru a se impune, fiind general acceptată și îmbrățișată, statornicindu-se ca o constantă definitorie a celor două domenii cultural-științifice : folcloristica și istoria literară.

Prin opera și întreaga sa activitate, Mihai Eminescu realizează cea mai înaltă sinteză a acestei direcții în literatura și folcloristica română. Dovadă colecția sa de folclor, de o valoare științifică și culturală de necontestat, opera sa de inspirație folclorică încă neegalată.

Basmul popular *Călin Nebunul* din colecția de folclor a lui Mihai Eminescu și poemul cu același titlu din creația originală a poetului nostru național, prin prezența tuturor elementelor documentare necesare unei cercetări comparative, constituie eșantionul ideal pentru prezentarea în dezvoltarea ei ascendentă a direcției definitorii a literaturii și folcloristicii noastre, inaugurată, așa cum aminteam, de Gheorghe Asachi, Ion Heliade

Rădulescu și Timotei Cipariu, promovată cu insistență de foile transilvănene și mai ales de cele ale lui Barițiu, fundamentată teoretic de curentul de la „Dacia literară", configurată în termeni adecvați și definitivi de opera poetică și activitatea folcloristică a lui Vasile Alecsandri.

Călin Nebunul, basm popular și poem eminescian, oferă posibilitatea urmăririi, în toată complexitatea lui, a procesului de culegere și asimilare a produsului folcloric, a filtrării modelului popular în creația proprie a poetului, pentru depistarea elementului comun și a celui separator la creatorul anonim și la Mihai Eminescu.

Beneficiind de un inventar documentar de o generozitate și o bogăție derutante, rar întîlnite în folcloristica și în istoria noastră literară, și cu atît mai rare la Eminescu, cercetătorii s-au grăbit să desfășoare pe un front amplu o largă acțiune de descifrare a codului în spatele căruia se află laboratorul de creație al poetului.

Reprezentanți autorizați și de prestigiu ai istoriei literare și ai folcloristicii au stăruit asupra acestui basm, ajungînd la concluzii revelatoare. Este suficient, credem, să amintim interesantele studii și observații ale lui Ilarie Chendi, D. Murărașu, Perpessicius, George Călinescu, Mihai Pop, Ion Rotaru și Ioan Șerb, pentru a cita doar cîteva nume, pentru a ne da seama de cîtă atenție s-au bucurat basmul și poemul eminescian în cultura noastră.

Cercetările de pînă acum au avut în vedere cîteva aspecte, esențiale pentru explicarea și înțelegerea raportului dintre creația eminesciană și cea populară, privind măsura în care Eminescu asimilează elementul folcloric și, filtrîndu-l, se distanțează totuși de el, în ultimă instanță pentru demonstrarea originalității și a gradului înalt de realizare poetică a acestei piese reprezentative.

Ce s-ar putea aduce nou față de această atît de bogată și relevantă bibliografie în afara unei rezumări a punctelor de vedere deja formulate, cele mai multe dintre ele convergînd către aceeași încheiere, sau a unor eventuale precizări de amănunt, iată o întrebare care se pune în mod firesc pentru a justifica o reluare a acestui subiect.

Este adevărat, că, uneori, sînt necesare și acele intervenții care, fără să aducă ceva nou, readuc în atenția noilor generații probleme deja cunoscute la vremea respectivă pentru a asigura acel necesar factor de continuitate și a permite perpetuarea în cultura națională a bunurilor deja cîștigate prin truda și osîrdia atîtor cărturari de valoare din trecut. O sinteză a tuturor punctelor de vedere exprimate cîndva este, de aceea, nu numai utilă, dar și necesară, avînd un rol cultural și științific în afară de orice îndoială. Intervine, în plus, acel gest de solidarizare cu valorile trecutului, la fel de necesar și important. În sfîrșit, o posibilă abordare dintr-o perspectivă nouă poate să aducă o mai exactă clarificare a punctelor de vedere deja exprimate, să completeze demonstrația cu noi argumente, să nuanțeze unele opinii, să pătrundă mai adînc în cercetarea fenomenului.

Problemele care se pun în legătură cu basmul popular și poemul eminescian *Călin Nebunul* sînt ceva mai numeroase decît ar părea la prima vedere și, pentru limpezirea lor, se cere o analiză a tuturor factorilor care, în cele din urmă, sînt de natură să aducă clarificările necesare.

O primă problemă se referă la basmul popular aflat în colecția de folclor a lui Mihai Eminescu. Cea de a doua la măsura în care, prelucrînd basmul, poetul a reținut sau eliminat unele motive ale produsului folcloric de la care a pornit. În sfîrșit, ea trebuie să insiste, în măsura în care poemul eminescian ne îndrituiește la aceasta, asupra contribuției proprii a poetului, asupra elementelor originale, asupra acelui complex de factori care fac din poemul eminescian o operă reprezentativă a creației sale originale și a literaturii române.

Basmul popular *Călin Nebunul*

Cercetătorii au căzut de acord asupra faptului deosebit de important că basmul *Călin Nebunul* din colecția lui Mihai Eminescu este un basm de factură populară, povestit în cel mai autentic spirit și stil românesc. Încă în 1902, Ilarie Chendi, primul dintre editorii colecției de folclor a lui Mihai Eminescu, remarca acest fapt esențial, arătînd în prefață că ,,La sfîrșit alăturăm cunoscutului *Făt-Frumos* alte trei povești în proză. Aceste sînt mai mult niște schițe, prinse de autor din gura vreunui povestitor moldovean și redate întocmai după modul de povestire țărănesc. Eminescu s-a adunat niște povești între altele și cu scopul de-a prelucra în versuri, cum a făcut și cu *Călin*, pentru care în manuscris găsim forma prozaică originală, sub titlul *Călin Nebunul*, culeasă tot din Moldova, pe la anul 1869" [7]. Cercetările ulterioare au mers pe calea deschisă de Ilarie Chendi, făcînd noi sublinieri, extinzînd aria problematică luată în discuție, aducînd argumente în plus, pătrunzînd în adîncimea fenomenului. S-a mers cu investigațiile mult mai departe, căutîndu-se răspunsul la întrebarea dacă Eminescu a copiat basmul aflat în colecția sa după vreun text tipărit, așa cum a procedat cu alte piese, dacă a transcris basmul auzit cîndva după memorie, cu intervențiile și ,,îndreptările" inevitabile în astfel de situații sau, în sfîrșit, dacă l-a notat în timpul povestirii ori după dictat. Toate argumentele înclină către această ultimă concluzie.

Cel mai autorizat cunoscător al manuscriselor lui Eminescu a fost, după cum bine se știe, academicianul Perpessicius, despre care profesorul I. C. Chițimia nota pe bună dreptate : ,,Creația lui Eminescu și ediția critică monumentală a operei acestuia fiind preocuparea de o viață întreagă a acad. Perpessicius, folclorul în percepția de poet a lui Eminescu a devenit o temă de îndelungate cercetări, ale căror roade sînt consemnate în vol. VI din *Opere*. Geniul lui Eminescu a sublimat valorile folclorului românesc la esența caracteristicilor specifice și în sensul acesta se străduiește acad. Perpessicius să aducă lumini prin studierea a numeroase manuscrise, prin comentarii și note, prin studiul introductiv. . ." [8].

Referindu-se la basmul *Călin Nebunul*, ,,a cărui carieră, precum se știe, va fi din cele mai generoase", Perpessicius consideră că Eminescu ,,îl transcrie după dictare, cu prescurtări stenografice și cu o caligrafie rapidă, în caietul său". Insistă apoi asupra acestei observații de o deosebită însemnătate, reluînd cu mai sigură convingere considerațiile deja expuse mai sus şi arătînd că basmul ,,este transcris după dictare, cum reiese din grafia rapidă şi abreviaţii, cît şi din predominanţa stilului oral". În sfîrşit, mergînd pe calea aceloraşi constatări, Perpessicius reţine, ca o caracteristică definitorie, ,,această transcriere, cu toate atributele oralităţii, a basmului"[9].

---

[7] M. Eminescu. *Opere complete.* I. *Literatura populară*, București, Editura Minerva, 1902, p. XXI.

[8] I. C. Chițimia, *Perpessicius și folclorul*, în ,,Revista de istorie și teorie literară", 16 (1967), nr. 1, p. 63 ; pentru activitatea și opera de folclorist a lui Perpessicius a se vedea și Iordan Datcu și S. C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor*. Folclorul literar românesc. Cu o prefață de Ovidiu Bîrlea, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 342–343 (articol redactat de Iordan Datcu).

Opiniile lui Perpessicius, formulate într-un număr impresionant de studii şi articole pe această temă, unele reluate şi republicate cu asiduitate, vor cunoaşte o circulaţie de excepţie în cultura noastră[10]. Prestigiul de necontestat al savantului cărturar şi această difuzare largă a punctului său de vedere care, realmente, constituie un moment de referinţă în exegeza basmului şi poemului eminescian, vor contribui la impunerea definitivă în folcloristica şi istoria literară românească a consideraţiilor lui Perpessicius. De aci, din acest moment-cheie al exegezei, se vor dezvolta cercetările ulterioare, lărgind calea deschisă şi fundamentată în liniile directoare ale construcţiei ei de Perpessicius.

Pornind de la observaţiile şi concluziile la care ajunsese academicianul Perpessicius, profesorul Mihai Pop aduce noi argumente şi dovezi în sprijinul tezei cu privire la caracterul autentic ţărănesc al basmului din colecţia lui Mihai Eminescu, adînceşte cercetarea în direcţia evidenţierii semnelor oralităţii basmului, indică chiar noi piste pentru cercetările de viitor[11].

Pentru a demonstra oralitatea basmului *Călin Nebunul* din colecţia lui Mihai Eminescu, profesorul Mihai Pop se sprijină pe unele ,,elemente pe care le regăsim şi astăzi în povestirea orală autentică şi le putem deci socoti caracteristice pentru stilul povestirii populare" (p. 208). Între acestea se numără ,,insistenta folosire a adverbului *acu*", relevată încă de Perpessicius, adverb utilizat ca ,,mijloc de demarcare sintactică şi subliniere expresivă" în stilul povestirii orale, de asemenea, ,,vorbirea directă marcată prin intonaţie, stilul concentrat din care lipseşte chiar verbul de declaraţie", ,,cuvintele de umplutură" prin care se fixează ,,începutul unei fraze noi, al unei idei sau fapte noi", ,,comentariile şi explicaţiile" pe care povestitorul se simte dator să le facă în timpul expunerii, formulele de ,,bună cuviinţă ţărănească" prezente mai la fiecare pas, eliziunile, dialogul, ,,modul ţărănesc de a concepe şi exprima lucrurile, unele locuţiuni specifice graiului popular" (p. 208—211). ,,Constatările făcute, îşi încheie Mihai Pop analiza, ne permit, credem, să afirmăm că în ms-ul 2284 M. Eminescu a notat basmele *Călin Nebunul*, *Frumoasa lumii*, *Borta vîntului*, *Finul lui Dumnezeu*, direct după povestirea orală.

---

[9] M. Eminescu, *Opere*, VI. *Literatura populară*. Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Editura Academiei, 1963. Introducere : *Eminescu şi folclorul*, p. 13 şi 14 ; *Comentarii*, p. 475.

[10] Perpessicius, *Creaţie şi divertisment folcloric la Eminescu*, în ,,Caiete critice", 1957, nr. 1, p. 178—190. Reprodus apoi în *Alte menţiuni de istoriografie literară şi folclor. 1957—1960*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1961, p. 108—121 şi în volumul *Eminesciana*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, scos în colecţia de mare popularitate ,,Biblioteca pentru toţi" ; idem, *Eminescu şi folclorul*, în ,,Steaua", 12 (1961), nr. 7, p. 64—76 ; cu acest titlu este publicată şi introducerea la vol. VI din seria operei integrale a lui Eminescu, fiind reluată apoi în numeroase alte cărţi ale lui Perpessicius despre Eminescu.

[11] Mihai Pop, *Originea orală a basmului ,,Călin Nebunul"*, în ,,Viaţa Românească", XVII (aprilie—mai 1964), nr. 4—5, p. 207—214 ; pentru a nu încărca inutil aparatul critic, trimiterile la paginile acestui studiu vor fi făcute în text.

El a cules aceste basme de la un bun povestitor ce vorbea graiul Moldovei de Nord și cu toate că păstra în povestire un stil autentic popular, nu era un analfabet, ci un om în graiul căruia, prin contactul cu cartea, pătrunseseră unele forme ale limbii literare" (p. 211).

Acestea sînt pînă acum contribuțiile cele mai însemnate — și definitorii în același timp — , la susținerea și documentarea caracterului autentic popular al basmului din colecția lui Mihai Eminescu, notat fie direct în timpul povestirii, fie după dictat, procedeu cu totul neobișnuit pentru vremea aceea, de o modernitate remarcabilă, ce se va impune abia mai tîrziu în folcloristica noastră, un nou pas în această direcție fiind făcut abia peste un deceniu și jumătate, la 1888, cînd apar colecțiile lui Mihail Canianu [12] și Teofil Frîncu—George Candrea [13], realizate după metodologia introdusă în folcloristica românească de Mihai Eminescu.

Ceea ce caracterizează — și particularizează în același timp — basmul notat de Eminescu în condițiile deja amintite este faptul că poetul surprinde pe viu și-l reproduce ca atare procesul de contemporaneizare al acestui gen al creației noastre populare, oferindu-ne un model și un eșantion unic al stadiului în care ajunsese evoluția basmului popular românesc la începutul deceniului opt al secolului trecut.

Se vehiculează, cu insistență încă, dar fără o justificare și acoperirea necesară în practica etnografică, teoria caracterului conservator al produsului folcloric, ca un dat neschimbat, încremenit într-un tipar străvechi, al cărui arhetip se pierde în negura vremilor, ce se moștenește din generație în generație, „din moși-strămoși", ca să reluăm formula atît de utilizată, fără nici o modificare, fără nici o evoluție.

Desigur, o asemenea teoretizare nu-și mai are suportul și nici motivația științifică și numai lipsa unei culturi folclorice adecvate poate genera asemenea „erezii". Este adevărat, creația populară se caracterizează printr-un anume conservatorism, înțeles ca un factor de evoluție mai lentă, în cadrele tradițional statornicite, și printr-o învederată lipsă de sensibilitate la înnoiri rapide și mode literare lesne schimbătoare. Dar aceasta nu înseamnă nicidecum încremenire, lipsa totală a oricărei evoluții, a racordării la mentalitatea și condițiile timpului. În aceste condiții, pentru cel ce se apleacă cu înțelegere asupra creației populare, va fi evident un continuu proces de acomodare a creatorului popular la realitățile pe care le trăiește și în slujba cărora își pune efortul creator. Acesta este ceea ce în literatura de specialitate se cheamă procesul de contemporaneizare a produsului folcloric, proces nuanțat în funcție de numeroși factori : vîrsta și pregătirea intelectuală și de viață a informatorului, genul căruia îi aparține creația folclorică în discuție etc.

La fel ca toate celelalte categorii, genuri și specii ale folclorului și etnografiei, nici basmul popular nu se poate sustrage acestui proces evolutiv obligatoriu. Basmul *Călin Nebunul* cules de Mihai Eminescu ne oferă suficiente argumente în acest sens.

---

[12] Mihail Canianu, *Poezii populare. Doine.* Culese și publicate întocmai cum se zic de..., Iași, Tip. Națională, 1888 ; idem, *Kipăruș Petrul Făt-Frumos (Povesti culiasi pi moldovenești)*, în „Românul", 33 (1889), p. 421, 474.

[13] Teofil Frîncu și George Candrea, *Românii din Munții Apuseni (Moții).* Scriere etnografică cu 10 ilustrațiuni în fotografie, București, Tip. Modernă, 1888.

Pedepsirea fraților trădători se face, în majoritatea basmelor, prin aplicarea legii ordaliilor. Făt-Frumos îi cheamă la sine pe cei vinovați și, fiind toți trei alături, aruncă paloșul sau săgeata în sus. Acestea cad și ucid pe cei vinovați [14]. Iată și un exemplu : ,,Atunci împăratul, supărat, cheamă pe feciorii lui cei mai mari ; dar ei, cum văzură pe Prîslea, o sfecliră. Iară împăratul întreabă pe Prîslea cum să-i pedepsească. Viteazul nostru zise : — Tată, eu îi iert și pedeapsa să o ia de la Dumnezeu. Noi vom ieși la scara palatului și vom arunca fiecare cîte o săgeată în sus și, Dumnezeu, daca vom fi cineva greșiți, ne va pedepsi. Așa făcură. Ieșiră cîte trei frații în curte, dinaintea palatului, aruncară săgețile în sus și, cînd căzură, ale fraților celor mai mari le căzură drept în creștetul capului și-i omorîră, dar a celui mai mic îi căzu dinainte'' [15].

Aceeași lege funcționează și în basmul cules de Mihai Eminescu. Numai că, de data aceasta, paloșul sau săgețile sînt înlocuite de un element al tehnicii militare moderne din epoca apariției și răspîndirii armelor de foc. Am discutat cu un alt prilej în legătură cu consecințele pentru creația folclorică a înființării armatelor moderne în țările noastre și a introducerii tehnicii militare bazată pe armele de foc, de aceea nu mai insistăm [16]. Exemplul din basmul *Călin Nebunul* se adaugă celor relatate de noi în amintita ocazie. Să urmărim și acest pasaj pentru a-l putea compara mai ușor cu cel din basmul lui Ispirescu : ,,Da Călin Nebunul intră-n ogradă. Ei cum l-a văzut, l-a cunoscut. Și s-a sculat îndată și s-a pus în genunchi înaintea lui. — Iartă-ne frate, că ne cunoaștem greșala. Da Călin a zis așa : — Ba nu fraților, hai să facem o boambă de fier și noi să ne punem tustrei alături, ia-așa cum faci cruce. Ș-o aruncați unul din voi în sus, că-i știută că pe care-o cădé, acela-i vinovat. Ș-o aruncat în sus, ș-o căzut pe cei doi și i-o făcut mii de fărîme'' [17].

Asistăm așadar la o inovație în ceea ce privește instrumentarul folosit pentru aplicarea pedepsei celor vinovați. Păstrarea acestei inovații ne arată că Eminescu, al cărui cult pentru istoria veche este învederat, nu numai că nu a intervenit în text pentru a-l arhaiza, dar a notat și păstrat întocmai povestirea așa cum i-a fost relatată.

Ceea ce este și mai relevant este faptul că Mihai Eminescu a păstrat acest element al tehnicii militare moderne și în structura poemului său :

> ,,Dar a doua zi voinicul mînios intră-n ogradă,
> Frații lui cum îl văzură la genunchi veneau să-i cadă
> — Iartă, frate, căci greșala, zău, de mult ne-apasă pieptul.
> — Ba nu, fraților, — li zise, să vedem ce e cu dreptul,
> Să facem o boambă mare, s-aruncăm spre cer în sus
> Și tustrei să stăm sub dînsa pe cînd va cădé de sus,
> Să vedem ce-a să gîndească Dumnezeu și ce-a să zică.

---

[14] Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 283—284.

[15] Petre Ispirescu, *Prâslea cel voinic și merele de aur*, în *Opere*, I. Ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Aristița Avramescu. Studiu introductiv de Corneliu Bărbulescu, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 83—84.

[16] Alexandru Dobre, *Folclorul taberei militare*, în ,,Memoriile Secției de științe filologice, literatură și arte'', seria IV, tomul III (1981), București, Editura Academiei, 1983, p. 65—80.

[17] Mihai Eminescu, *Călin Nebunul*, în *Opere*, VI. *Literatura populară, ed. cit.*, p. 337. Toate citatele ce se vor da în continuare din basmul popular sau din poemul eminescian sînt preluate după acest volum.

Astfel, cum ți-ai face cruce, ei se pun alături... pică
Boamba grea svîrlită-n ceruri, din cei doi făcînd fărîme".

Sînt, în basmul lui Eminescu, și alte elemente de natură să indice fenomenul de contemporaneizare. Astfel, fetele sînt cerute în căsătorie de feciori de împărați și „de ginărari", la nunta feciorului de împărat, cel cu mîinile smulse, se fac „luminații", cîntă „lăutari", iar în final asistăm chiar la „un bal strașnic".

Tot în acest context al evoluției basmului se înscriu și acele pierderi de sens și semnificații ale unor fenomene, credințe, ceea ce duce, în ultimă instanță, la o lipsă de motivație a unora dintre acțiunile eroilor. Aceste elemente, cîndva definitorii, de natură să susțină și să motiveze întreg șirul de acțiuni vitejești, riscul vieții pe care și-l asumă personajele pentru îndeplinirea lor, devin, cu timpul, parazite, neînțelese, gratuite chiar. Sînt păstrate doar în virtutea tradiției și din necesități epice, căci dispariția lor totală ar compromite definitiv desfășurarea acțiunii.

Călin Nebunul își riscă adeseori viața și întreprinde toate acțiunile sale temerare nocturne pentru obținerea unui tăciune cu ajutorul căruia să reaprindă focul ce se stinsese în timpul cînd el era de pază. Semnele de întrebare și nedumerirea cresc și mai mult în momentul în care, chiar în textul basmului, povestitorul menționează că cei trei frați aveau asupra lor cremene și amnar: „Acu ei, mergînd pe drum, a gătit și cremenea și amnaru".

Să urmărim motivul focului stins în basmul lui Eminescu. La primul popas aprind focul și stabilesc ca unul dintre frați să-l păzească toată noaptea ca să nu se stingă: „Ș-o zis așa ei înde ei ca să păzească focul unul din ei cît or dormi ceilalți doi, că dacă s-a stinge focul îi taie capul celui ce-a păzit dintr-înșii". Nu se explică de ce focul trebuia neapărat să ardă fără întrerupere toată noaptea, nu se motivează de ce se aplică o pedeapsă atît de drastică celui vinovat de neatenție. Frații cei mari trec cu bine această încercare, căci despre o încercare este totuși vorba. Cînd îi vine rîndul lui Călin, povestitorul reamintește legămîntul făcut: „Acu, cînd s-o trezit ei, o-nceput să-i dee de grije lui Călin Nebunul ca să păzească bine focul". În timpul luptei cu zmeul, din urechea acestuia a căzut „o picătură de sînge ș-o stins focul". Călin pleacă în căutarea unui foc aprins pentru a lua „v-o doi tăciuni într-un hîrb" și a reaprinde focul stins la locul de popas. Pe cale au loc toate întîmplările sale vitejești. Reîntors la locul de popas, prima lui grijă este să ațîțe focul înainte de trezirea fraților săi. Și iarăși o subliniere a povestitorului asupra grabei cu care eroul acționează, tot timpul cu temerea că va fi surprins în defect de frații lui: „Cînd a ajuns, n-o apucat a ațîța focul, și soarele era acu sus".

Ca să găsim o explicație asupra acestui episod, a grelei pedepse ce se aplica și a motivației tuturor acțiunilor pe care le întreprinde eroul pentru a căpăta un tăciune cu care să reaprindă focul stins, am încercat să reconstituim semnificațiile acestui ritual apelînd la alte basme. Episodul focului viu este prezent în numeroase alte povești populare. În basmul *Balaurul cel cu șapte capete* din colecția lui Ispirescu episodul focului stins este mai amplu și mai larg motivat: „Ei se înțeleseră între dînșii ca să facă un foc la marginea cetății, care era mai apropiată de locul unde trăia balaurul, și în care cetate era și scaunul împărăției, și acolo să stea să privegheze pe rînd cîte unul, unul, pe cînd ceilalţi să se odihnească ; şi ca nu care cumva cela ce ar fi de pîndă să doarmă şi să vie balaurul să-i mănînce de-a gata, făcură legătură ca cela care va lăsa să se stingă focul să fie omorît, drept pedeapsă dacă va dormi cînd ar trebui să fie deştept''. În timpul luptei cu balaurul focul se stinge. Potrivit obiceiului său, Ispirescu repetă pericolul în care se afla eroul, subliniază motivaţia acţiunilor lui viitoare determinate tocmai de acest fapt : ,,Acum ce să facă viteazul nostru, ca să nu găsească focul stins, cînd s-or deştepta tovarăşii lui, căci legătura le era ca să omoare pe acela care va lăsa să se stingă focul'' [18].

Un povestitor contemporan adaugă noi semnificaţii acestui episod : ,,Cînd o ajuns pe muntele Sînăului, o strîns lemne toţi trei ş-o făcut foc ; la miezul nopţii s-o aprins lemnele singure''. În cea de a doua noapte ,,Au strîns lemne pînă la miezul nopţii, la miezul nopţii s-o aprins lemnele singure''. Ceea ce este interesant este faptul că în această variantă, fraţii fiind deja ucişi de Muma Pădurii, Făt-Frumos nu mai are a se teme de pedeapsa lor. Şi totuşi pleacă în căutarea focului viu pentru a-l reaprinde pe al său. Lupta cu Muma Pădurii încă nu se încheiase şi ea nu putea fi continuată şi cîştigată cîtă vreme focul nu ardea. În această privinţă textul este foarte explicit [19].

Am făcut întreagă această expunere asupra episodului focul stins—focul viu pentru a marca, într-o încercare de reconstituire, aşa cum rezultă din exemplele citate, semnificaţiile mitice, străvechi ale acestui motiv, caracterul lui ritual. Cu trecerea timpului, ieşind din uzul curent, ele se pierd într-atîta încît devin de neînţeles.

În Călin Nebunul întîlnim stadiul cel mai avansat al pierderii sensului primar. Dacă fragmente ale acestui episod au continuat să persiste în basmele noastre, faptul se datorează numai încorsetărilor impuse de structura epică, rolului pe care, la început şi chiar în stadiul contemporan, acest episod l-a avut în motivaţia şi desfăşurarea acţiunii basmului.

Avem un caz tipic de involuţie în basmul popular, care şi el — ar putea să pară paradoxal dar nu e — se integrează în acelaşi proces de contemporaneizare a basmului popular românesc.

Ceea ce pare curios este faptul că Mihai Eminescu, profund cunoscător al mitologiei populare şi deosebit de sensibil la acest aspect al civilizaţiei tradiţionale, nu valorifică acest potenţial în poemul său.

Acceptînd să-i însoţească în aventura lor pentru căutarea fetelor împăratului, fraţii mai mari motivează rolul lui Călin : ,,Ne-o ţiné de-urît uitucul ş-o păzi la noapte focul''.

Întocmai ca în basm, în poem lucrurile se petrec fără prea mari modificări :

,,Ş-ajungînd au scos amnarul, au scos cremene şi iască
Ca s-aţiţe foc în codru, să se-ntindă s-odihnească.
Dar întîi se sfătuiră ca pe rînd să stee pază

---

[18] Petre Ispirescu, *Balaurul cel cu şapte capete*, în ediţia şi volumul citate, p. 168—169.

[19] Ovidiu Bîrlea, *Cu Petrea Făt-Frumos, şteblă de busuioc, născut la miezul nopţii*, în *Petrea Făt-Frumos*. Poveşti populare româneşti. Ediţie îngrijită de Ovidiu Bîrlea şi ilustrată de Dan Strîmbu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 43—45 ; reprodus în transcriere literară după textul publicat de Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*. Ediţii critice de folclor-genuri, vol. I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. 275—278.

Și pe foc să pue vreascuri, a se stinge să nu-l lase,
Hotărînd ca celui care va lăsa să se potoale,
Va lăsa să-i prindă noaptea, ci să-i puie capu-n poale".

Constatăm în acest caz că Eminescu se ține conștiincios de modelul popular, contribuția lui constînd în detalierea acțiunii, în respectarea logicii de desfășurare a acesteia. Să nu fi sesizat rosturile străvechi mitice ale acestui ritual e greu de închipuit. Dar, dincolo de acest semn de întrebare la care nu avem ce și cum răspunde, cert este că Eminescu n-a valorificat acest posibil potențial poetic, păstrîndu-se în cadrele oferite de creatorul popular de la care a cules basmul.

Înainte de a încheia considerațiile noastre în legătură cu basmul *Călin Nebunul* din colecția lui Mihai Eminescu, credem că este necesar să atragem atenția asupra motivului feciorului de împărat cu mîinile smulse, cu care Călin se leagă frate de cruce. Așa cum rezultă foarte clar, motivul nu face parte organică din structura basmului. Acest lucru se simte chiar numai la simpla lectură. Este un adaos care n-a reușit sau n-a avut timp să se încorporeze pînă la deplina pierdere a identității proprii în structura basmului nostru [20]. Dar basmul e basm și trebuie luat așa cum circulă și funcționează el în realitatea folclorică. Numai că acest episod, prin caracterul lui neobișnuit și realismul imaginilor, diluează atmosfera fantasticului, dîndu-i o pronunțată nuanță nuvelistică, cu ecouri din anecdotele populare. „Eu făr de mîini, tu făr de picioare, om trăi bine". Iată cum arată doi eroi de basm fantastic ! Și ca imaginea să fie cît mai completă, să nu lase loc la nici o iluzie și îndoială, povestitorul ne prezintă un cuplu care numai de basm fantastic nu poate fi : „Călin Nebunul se prinde cu mîinile de gîtul feciorului de-mpărat și se plimbă prin pădure".

Și acest motiv, străin de corpul logic al basmului, și imaginile pe care le-am reprodus, atestă și ele stadiul evoluției poveștii, fenomenul de contemporaneizare la care ne-am referit atît. Autenticitatea lui este în afară de orice îndoială.

Și de această dată, împotriva tuturor așteptărilor, Mihai Eminescu procedează în maniera obișnuită, pe care am arătat-o deja, și anume aceea de a urma cu conștiinciozitate rama basmului popular. Este adevărat că diluează imaginea atît de brutal expusă de povestitorul popular, că o îmbracă într-o haină poetică, ce-i acoperă imaginea atît de neplăcută, dar o păstrează totuși și în poem.

Dezvoltarea pe care Eminescu o dă episodului pătrunderii lui Călin în palatul Împăratului Roșu ne indică o anume predilecție a poetului pentru întîmplările din această categorie. Scenele intrării în cetatea ridicată pe vîrf de munte și înconjurată de ziduri puternice, ca și aceea a pătrunderii în camera de dormit a fetei pe care o surprinde în timpul somnului capătă, sub pana lui Eminescu, o autonomie aparte care, ulterior, va fi dezvoltată de sine stătător într-un alt poem, *Călin (file din poveste)*. Posesor al unor mijloace poetice de excepție, Mihai Eminescu excelează și printr-o mobilitate surprinzătoare. Ca și în creația populară, în opera lui Eminescu motivele poetice se transferă dintr-o lucrare în alta, intră în noi combinații și se dizolvă pentru a participa la realizarea unei opere de sine stătătoare. Tocmai în aceasta stă caracterul de ,,operă deschisă'' al creației eminesciene.

---

[20] Ni se pare de aceea, dar și din alte multe considerente, discutabilă aprecierea atît de categorică potrivit căruia „basmul cules de Eminescu, în forma în care îl aflăm consemnat în caietele sale și editat mai apoi, este cel mai frumos basm românesc, păstrat în aproximativ cea mai autentică formă populară". Ion Rotaru, *Eminescu și poezia populară*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 142.

S-au făcut cîteva încercări, motivate într-un fel sau altul, de a găsi un corespondent al basmului *Călin Nebunul* fie în realitatea folclorică contemporană, fie în textele culese și publicate înainte ca Eminescu să-l fi notat în caietele sale.

Folosind datele din ,,catalogul prozei populare românești pe care îl pregătește acum Institutul de etnografie și folclor al Academiei R. S. România și care are la bază o cercetare exhaustivă a culegerilor noastre'', Mihai Pop apreciază că pînă la data culegerii de către Mihai Eminescu a basmului său au fost publicate doar trei povești ,,care implică motive de tipurile 301, 304 și 372'', și anume unul publicat în 1858 de Frantz Obert, un altul tipărit de N. D. Popescu în ,,Calendarul basmelor...'' pe anul 1874 și, în sfîrșit, cel publicat de Ispirescu în 1862, în ,,Țăranul român'', sub titlul *Balaurul cel cu șapte capete*. În urma analizei acestor trei basme, Mihai Pop ajunge la concluzia potrivit căreia ,,Compararea arată că printre basmele publicate pînă la notarea basmelor din ms-ul 2284 M. Eminescu nu a putut să găsească nici o variantă tipărită a basmului *Călin Nebunul* pe care ar fi putut să o copieze. Deci sub acest aspect originea lui scrisă este exclusă''[21]. Pentru noi concluzia poate fi alta, și anume aceea că Mihai Eminescu notează un basm inedit, îmbogățind astfel cu un nou tip, original, registrul basmelor culese și publicate pînă la acea dată.

S-a mai încercat încă un experiment prin care să se dovedească similitudinile existente între basmul lui Eminescu și poveștile culese în zilele noastre cu mijloace tehnice de înregistrare.

Ioan Șerb, într-o antologie de mare valoare literară și științifică, pune alături basmele de autor cu ,,izvoarele și modelele lor populare'', iar pentru comparație reproduce împreună cu basmul *Călin Nebunul* și pe cel de la Gheorghe Zlotar din Fundu Moldovei, cules și publicat de Ovidiu Bîrlea, *Cu Petrea Făt-Frumos, șteblă de busuioc, născut la miezul nopții*[22]. În sfîrșit, Ioan Șerb indică un număr de alte posibile variante tipărite sau aflate în arhiva institutului de specialitate din București[23]. Toate basmele indicate sau reproduse de Ioan Șerb sînt tipuri individuale, cu unele motive comune, dar fără ca vreunul dintre ele să se poată suprapune cît de cît exact peste rama lui *Călin Nebunul*, ceea ce dovedește încă o dată atît caracterul general românesc al basmului din colecția lui Mihai Eminescu, cît și originalitatea acestuia în acest context.

Putem așadar conchide că, prin basmul *Călin Nebunul*, Mihai Eminescu își aduce o contribuție substanțială la îmbogățirea repertoriului epicii noastre populare. Așa cum s-a subliniat, subiectul este de circulație general europeană. Dar, constată profesorul Mihai Pop, „Printre basmele românești culese pînă acum nu s-a găsit nici o variantă apropiată a basmului cules de M. Eminescu și chiar basmele de tipul 301, 304 și 372, care cuprind în îmbinări similare motivele din *Călin Nebunul*, sînt rare” [24].

---

[21] Mihai Pop, *lucr. cit.*, p. 212–214.

[22] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, *ed. cit.*, p. 274–294. Reprodus, în transcriere literară, în *Petrea Făt-Frumos*. Povești populare românești. Ediție îngrijită de Ovidiu Bîrlea și ilustrată de Dan Strîmbu, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 42–58.

[23] Ioan Șerb, *Antologia basmului cult*. Ediție îngrijită de..., vol. II., București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 91–127.

O explicație a acestei stări de lucruri ar putea consta în lacunele de informație și material al celor două cataloage : cel românesc la care face trimitere Mihai Pop, prezentîndu-l ca finalizat din 1964, dar care, din motive care ne scapă, nu a fost publicat nici pînă acum, ceea ce aduce mari prejudicii științifice cercetărilor originale românești și prezentării obiective a materialului românesc în studiile și cataloagele internaționale ; cel internațional al lui Aarne—Thompson, cu modificări de la o ediție la alta, cu o slabă prezență a materialului românesc. S-ar mai putea adăuga tuturor acestor deficiențe și existența petelor albe, atît de numeroase, în timp și spațiu, ale culegerii sistematice și cuprinzătoare ale basmului românesc.

Dar, dincolo de toate acestea, meritul de culegător folclorist al lui Mihai Eminescu rămîne incontestabil, iar valoarea științifică și literară, autenticitatea și caracterul general românesc al basmului cules de el va continua să fie remarcabilă, cu folositoare urmări atît pentru creația poetică a lui Eminescu, cît și pentru folcloristica și istoria literaturii române.

Rezumatul basmului *Călin Nebunul*

Probleme deosebite pune rezumatul basmului *Călin Nebunul*, rezumat întocmit de Mihai Eminescu și descoperit printre manuscrisele sale. Fiind mai puțin cunoscut și pus în circulație îl vom reproduce întocmai :

„Împărat cu 3 fete, pe cari nu vrea să li dea nimănui.
— Cea mijlocie, o minune de frumusețe.

Trei tineri o cer și nu li-o dă...

Un nour care le răpește pe fete. Premiul escris de Împăratul[:] care va găsi fetele [. . .].

Cei trei voinici feciori din sat. Călin nebunul cel mic—nebun—năzdrăvan.

Pleacă ca să găsească și poposesc unde cade săgeata [*fila ruptă — lacună*] care nu va veghia să nu se stingă focul.

[*lacună — coala ruptă de la jumătate*]

Merge pe brînci dă de cel fără mîini. Prind zmeoaica. Balta ce usucă. Balta ce înviă.

Fata Împăratului Roșu. — Frăția de cruce. Baba, nucile, inelul, Țiganul pe 12 perini — cu fiă-ce pas cade perina. Calul cu nuci, calul cu țiganul legat... Îl lasă.

Acasă băiatul cu porcii — Găinăreasa — Lupta cu buzduganul” [25].

Perpessicius consideră că acest rezumat este anterior notării basmului propriu-zis și trebuie datat în preajma anului 1869.

Rezumatul basmului ridică și el cîteva probleme de fond. Comparînd jaloanele cuprinse în acest rezumat vom constata unele elemente comune, cele mai multe atît basmului popular, cît și celui versificat. Dar, tot din această comparaţie, vom afla existenţa unor elemente similare numai rezumatului şi basmului versificat, ceea ce ne face să înclinăm către opinia profesorului Mihai Pop, care consideră că „n-ar fi exclus ca rezumatul să fie un punctaj pentru forma versificată a basmului. Această presupunere este susţinută de faptul că în rezumat, Călin, cel mai mic dintre fraţi, este caracterizat şi ca năzdrăvan, dar acest atribut el nu-l are decît undeva printre rînduri în varianta în proză. Poetul l-a remarcat şi l-a notat în rezumat dar n-a mai revenit asupra lui în forma versificată"[26].

---

[24] Mihai Pop, *lucr. cit.*, p. 212.

[25] M. Eminescu, *Opere*. VI. *Literatura populară*, *ed. cit.*, p. 615.

Şi ca lucrurile, aşa cum se prezintă ele pînă acum, să nu fie de tot simple, mai relevăm un element încă neobservat în cercetările anterioare : în basmul popular şi în poemul eminescian pedepsirea fraţilor vinovaţi are loc prin aruncarea în sus a unei „boambe de fier"; în rezumat legea ordaliilor se aplică prin aruncarea buzduganului.

Indiferent de data la care a fost conceput rezumatul, a cărei stabilire îşi are totuşi importanţa sa neîndoielnică, prin elementele comune cu basmul popular şi cu poemul versificat, prin elementele deosebitoare faţă de unul sau de celălalt şi prin acele adnotări care-l particularizează faţă de amîndouă, rezumatul aflat în manuscrisele poetului se constituie într-o etapă distinctă a procesului creator şi faptul are o însemnătate ce nu poate scăpa cercetătorului.

Poemul eminescian *Călin Nebunul*

Cercetînd mai îndeaproape poemul versificat *Călin Nebunul* vom constata că Mihai Eminescu a respectat în linii mari, aşa cum am şi demonstrat pe parcursul studiului nostru, rama basmului popular, al cărui fir epic îl urmează îndeaproape. Vom constata, în acelaşi timp, că apelul la izvorul folcloric este mult mai extins. Alături de elementele din basm, Eminescu face apel şi utilizează şi surse provenite din baladă, din lirica populară şi paremiologie. Aşadar, atunci cînd vorbim despre sursele de sorginte folclorică ale poemului *Călin Nebunul* avem în vedere basmul popular, balada, lirica populară şi proverbul. Mare parte din aceste surse au fost extrase şi se află notate în colecţia de folclor a poetului.

Evident că toate aceste izvoare au fost prelucrate şi trecute prin filtrul propriu al geniului creator al poetului, ceea ce face ca, prin dispunerea în structura epică, prin ponderea pe care o capătă liricul, prin adaosul personal al poetului, care cantitativ şi calitativ este covîrşitor, să dea poemului o notă de puternică individualitate şi de originalitate neîndoielnică.

În aceste condiţii, caracterizarea poemului ca fiind „de inspiraţie folclorică" şi includerea lui într-o secvenţă separată a creaţiei poetice eminesciene nu numai că nu-şi află argumentele de susţinere reală, dar aduce după sine şi o notă de subestimare, de ierarhizare, de punere în plan secundar. Pentru că, într-o creaţie literară de asemenea natură — şi observaţia este valabilă nu numai pentru Eminescu — nu sursa primară, nu izvorul de la care se porneşte contează în primul rînd, ci gradul în care scriitorul reuşeşte să se desprindă de modelul său, să-i imprime tenta propriului talent, a concepţiei şi mesajului său artistic.

În poemul original *Călin Nebunul*, Mihai Eminescu urmează destul de aproape firul desfăşurării întîmplărilor din basm, astfel încît, în linii mari, rama poemului se suprapune peste cea a basmului. De altfel, așa cum s-a observat mai de mult de către D. Murărașu, poetul nu a fost preocupat și nici nu a excelat prin inventivitate epică : ,,Elementul poetic din *Călin Nebunul* vădește natura particulară a imaginației lui Eminescu. Basmul poporan oferă numai construcția scheletului care se imprimă cu rezonanțe particulare în mintea și imaginea poetului. Sub noua-i formă basmul e o creație interioară transpusă în material verbal, de o valoare cu totul deosebită de modelul inițial. Creația aceasta interioară, poetul o redă în expresia susceptibilă de perfecționări metodice urmărite cu stăruință și despre care manuscrisele sînt mărturie. *Nu avem la Eminescu un geniu inventiv de subiect și situații, ci unul de originală combinație a unor imagini extrem de variate* (subl. ns., A.D.). Tot ce-i poezie în *Călin Nebunul* aparține lui Eminescu, căci el a pus în încarnarea scheletului împrumutat o radicală originalitate'' [27].

---

[26] Mihai Pop, *lucr. cit.*, p. 212.

Desigur, Eminescu nu a transpus aidoma schema basmului. Este vizibil în poem un act de filtrare, cu renunțări și adaosuri, cu modificări de sens, cu o altă înțelegere a lucrurilor și semnificațiilor. Poemul în ansamblul său ia o cu totul altă turnură.

Basmul popular începe în nota obișnuită, anunțînd, în stilul caracteristic, condensat, că ,,Erà odat-un Împărat ș-avea trei fete și erau așa de frumoase, de la soare te puteai uita, da la dînsele ba''. Între cele trei, nu cea mai mică se distinge prin frumusețe, așa cum se întîmplă în absolut toate basmele, ci, lucru foarte rar, tocmai cea mijlocie : ,,Acu cele două erà cum erà, da cea mijlocie nici se mai povestește frumusețea ei''. Este o inovație a povestitorului popular pe care Eminescu o preia întocmai.

În poem acest început capătă o mai mare extindere, cu o deschidere cuceritoare spre lirism și poezie, menită să creeze de la bun început atmosfera ,,de basm'', din ceea ce specialiști numesc ,,basmul cult''.

Începutul este aproape identic :

,,Fost-a Împărat odată și trei fete el avea
Cît puteai privi la soare, da la ele ca mai ba''.

Desprinderea portretului celei mijlocii în comparație cu surorile sale are loc la Eminescu cu o artă rară, cu o insistență menită să sublinieze și să atragă atenția, s-o situeze de la bun început în centrul motivației acțiunii, s-o anunțe de pe acum ca pe viitoarea mireasă a eroului :

,,Una decît alta este mai frumoasă de poveste,
Dar din ele-acuma două mai erà cum mai erà,
Nu că doar ai puté spune cumcă-a fost așa ș-așa,
Nici o vorbă de poveste, cer cu stele presărat
Nu ajung la frumusețea astor fete de-mpărat.
Dar deși nu-ți poți da vorba despre ele cu cuvîntul,
Mintea tot le-atinge umbra, ochii lor i-ajunge gîndul
Dar de cea mai mijlocie nici un gînd să n-o măsoare,
E o floare de pe mare, cine-i cată-n față moare''.

---

[27] M. Eminescu, *Literatura populară*, ediție comentată de D. Murărașu, p. 84—85 ; apud Ioan Șerb, *Antologia basmului cult*, vol. II. București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 93.

Păstrînd așadar în întregul său începutul basmului popular, Eminescu reușește să-i dea o altă turnură, să-i șlefuiască abruptețea colțuroasă și directă cu care povestitorul țăran își introduce ascultătorii în firul acțiunii, fără o pregătire prealabilă, fără un popas care să-i ajute să se familiarizeze cu mediul, cu ambianța, cu personajele.

Stăruind, așa cum numai el putea s-o facă, asupra frumuseții fetelor de împărat, Eminescu modifică radical, de la început, sensul basmului. Aceste cîteva versuri, ce vor fi susținute de altele de aceeași natură pe întreg parcursul lecturii poemului, statornicesc cu o artă neîntrecută saltul calitativ de la basmul în proză la poemul epic original printr-o puternică și impunătoare tentă lirică, ce capătă trăsătura definitorie pentru întreaga operă. Nu numai că se realizează trecerea de la o mentalitate la alta, de la modul primitiv-țărănesc de a prezenta faptele la acela al creatorului de geniu, cultivat și dispunînd de o tehnică artistică superioară, dar se face și un salt calitativ de la un gen, cel popular în proză, la un altul care nu-și are corespondentul în folclorul românesc, fiind una dintre cuceririle literaturii de autor. Iar în interiorul acesteia, poemul lui Eminescu realizează o mutație calitativă în favoarea liricului, care devine covîrșitor, preponderent, în dauna epicului, menit numai să joace rolul de liant în această arhitectură de stăruitoare construcții lirice desăvîrșite prin imagine și individualitate. Imaginile și arsenalul tehnic folosite de Eminescu pentru a realiza această trecere de la o stare la alta — folosim expresia cu sensul și semnificațiile ei etnografice — sînt aparent simple, dar fiecare dintre ele capătă o încărcătură metaforică a cărei forță și capacitate implică mutațiile de esență pe care le aminteam.

Am văzut ce a reținut Eminescu din basmul popular în această secvență de început și în ce constă contribuția lui creatoare, originală, cu toate consecințele ce decurg de aici. Pentru a realiza performanța artistică superioară, Eminescu extinde aria de valorificare a izvorului folcloric apelînd la alte genuri ale creației populare, la altele dintre componentele sale. Expresia „de poveste" este autentic populară și se folosește cu cele mai diverse sensuri. Alăturîndu-le, Eminescu le utilizează de fiecare dată cu un alt sens. Cele două fete ale împăratului sînt frumoase „de poveste" și acest adevăr este atît de categoric, încît nu poate fi pus la îndoială nicicum. Nu încape, în această privință, zice Eminescu, „nici o vorbă de poveste" [28]. Luate din arsenalul vorbirii populare, trimiterile pentru comparație și sporirea credibilității în autenticitatea portretului la valorile semantice ale aceluiași termen dau măsura artei cu care Eminescu mînuia cuvîntul, păstrîndu-i mediul de origine în concordanță cu atmosfera de basm a întregului poem.

Tot în mediul țărănesc ne aflăm și cu ultimul vers al acestei prime secvențe, cel în care, vrînd să convingă asupra frumuseții deosebite a fetei mijlocii, aduce ca argument suprem una dintre imaginile de mare profunzime și forță artistică ale cîntecului bătrînesc :

„E o floare de pe mare, cine-i cată-n față moare".

Pe aceleași coordonate se desfășoară și episodul următor, cel al răpirii fetelor de împărat de către zmei. Povestitorul popular relatează evenimentul în aceeași manieră concisă, abruptă : „Acu cîți feciori de-mpărați și de ginărari a cerut-o, Împăratul n-o vrut să li-o deie”.

---

[28] Pentru sensurile cuvîntului vezi *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Academiei, 1984, p. 729.

În poemul eminescian se insistă mai pe larg, se aduce o motivație dorinței tinerilor de a se căsători cu fetele împăratului. Poetul punctează mult mai clar refuzul împăratului, încăpățînarea de a-și păstra fetele pe lîngă sine. În acest fel toată frămîntarea împăratului, starea lui de totală neliniște și durere pentru pierderea fetelor este pregătită dinainte, motivată, susținută poetic.

Eminescu sesizează tendința povestitorului popular de a contemporaneiza prin introducerea unor termeni și personaje din lumea reală, cunoscută lui, și găsește un echivalent care, păstrînd în esență ceea ce spusese povestitorul popular, înlătură șocul pe care l-ar putea provoca termenul din realitatea imediată, împrăștiind atmosfera arhaică, imprecisă a basmului. În acest fel, fiii de „ginărari” din basm devin în poem fii „de războinici lăudați”. Printr-o simplă metaforă, aleasă cu har, Eminescu înlătură asperitățile.

În același sens și cu aceeași gamă de mijloace va opera Eminescu și în episodul următor, cel al răpirii propriu-zise, pe care o pregătește cu stăruință, cu migală. Povestitorul popular pare grăbit parcă să anunțe acest eveniment pentru a trece apoi la desfășurarea basmului : „Acu-ntr-o sară a venit trei tineri și le-o cerut, da el n-o vrut să le dea. Acu ei o eșit afară și unul dintr-înșii o prins a fluera cît s-o făcut un nor mare și nu s-o mai văzut nici ei, nici fetele. — Le-o răpit”.

Stăpîn al unei tehnici poetice de excepție, Mihai Eminescu transformă acest episod într-un poem cu funcție autonomă, dîndu-i extinderea cuvenită. Imaginile cu care operează sînt creatoare de atmosferă și de personaje cu o individualitate bine definită :

„Da-ntr-o sară-n drum de țară cine dealul mi-l coboară?
Trei feciori voinici de frunte ca trei șoimi voinici de munte,
Vin în zale îmbrăcați, pe cai negri-ncălicați,
Spițelați, ușori ca vîntul, de-o frumseță-ntunecoasă,
Au venit să ceară, Doamne, fetele cele frumoase”

Pusă în faptul serii, imaginea celor trei feciori-zmei este asemănătoare celei a voinicilor din balada haiducească. Discret, poetul dă semnalul primejdiei prin acel atribut ce prevestește semnul spaimei : „de-o frumsețe-ntunecoasă”, pe care-l amplifică în versul următor, în care este prinsă întreaga nenorocire ce avea să se abată asupra casei și curții împăratului.

Refuzul împăratului este amplificat. Încercarea de a-și păstra în continuare alături scumpele odoare și de a ieși dintr-o situație fără ieșire devine de-a dreptul dramatică :

„Dar mai bine-ar fi să-i ceară tot bielșugul de pe țară !
Și ce nu se pun de-i cer trei luceferi de pe cer !
De-ar puté, de n-ar putea, trei luceferi el li-ar da,
Dară fetele lui ba”.

Același procedeu, al amplificării acțiunii și descrierii sale în amănunțime, va fi folosit și în episodul răpirii propriu-zise, peste care povestitorul popular trecuse foarte scurt : „Le-au răpit”.

Această zgîrcenie a povestitorului popular în a relata faptele, în a trece peste amănunte pe care le consideră de prisos, își are explicația în marea vechime a povestitului și a poveștii, în circulația ei peste veacuri și generații, în îndelunga șlefuire și cristalizare a basmului popular, în prezența generală în basm a acestui episod. Faptul este atît de des întîlnit încît povestitorul nu mai crede necesar să-l explice în toată desfășurarea lui. Astfel, el capătă caracterele unui șablon, ale unui loc comun. Intervine apoi funcția specială a basmului, aceea de a lăsa liberă imaginația ascultătorului, liberă să alerge în voie spre a-și reconstitui reprezentările în funcție de dorința și capacitatea de a fantaza.

Scriitorului cult nu-i convin aceste enunțuri abrupte, el nici nu are cititorul pregătit să înțeleagă asemenea tehnici narative. Pecetea caracterului colectiv și a celui oral al creației populare nu poate fi imprimată, nu poate fi preluată de literatura de autor în toată amploarea și cu toate consecințele ei. De aici acele diferențieri de esență între cele două literaturi, factura lor deosebitoare.

Mai intervine și un alt factor. În situații de felul acesta scriitorul cult poate interveni cu propria-i imaginație, își poate da măsura întreagă a talentului său. Eminescu nu poate face excepție de la această regulă generală. Mai mult. O ilustrează cu o tehnică superioară și la un mod ce nu va fi niciodată egalat.

„Unu-átunci din ei s-a dus
Și în noaptea cea senină ca să fluere s-a pus,
Vine-un nour, ce-i de nour? Vine-un vînt—da ce-i de vînt?
Vine-o ploaie de șivoaie și furtună pe pămînt
Și în nori hrăniți de fulger și prin rîuri de scîntei
Sboară fetele răpite duse-n lume de cei trei"

Acest tablou, de o superioară realizare artistică, de o originalitate ce nu poate fi pusă la îndoială, constituie un model, un eșantion pe baza căruia se poate demonstra contribuția lui Eminescu la întocmirea acestei zidiri monumentale a literaturii noastre, deosebirile de esență dintre basmul popular și poemul eminescian.

Din acest punct de vedere observația lui Perpessicius ni se pare revelatoare cînd afirmă că: „Dacă basmul în proză *Călin Nebunul*, cules de Eminescu, urmează cu fidelitate spiritul poporan, *Călin Nebunul* în versuri este o adevărată creațiune originală prin tot ceea ce poetul adaugă de la sine, fie în arhitectura basmului, fie în variațiunile de stil ale expresiei, atît de personale uneori, precum în fragmentele descriptive, încît multe din pastelurile eminesciene de după 1875 au fost detașate, de-a gata, din această vastă panoplie a naturii feerice, care este basmul versificat *Călin Nebunul*"[29].

Nu găsim în basmul popular nici măcar un cuvînt despre durerea pe care a încercat-o împăratul-tată la vestea nenorocirii ce-i lovise casa. Povestitorul popular nu dă nici o atenție stărilor sufletești ale personajelor sale, frămîntărilor lor interioare. Nu dă atenție pentru că, pe el, îl preocupă, în primul rînd și numai, depănarea firului acțiunii epice, prezentarea în toată cruditatea lor a faptelor de excepție ale personajelor sale, susținerea ritmului povestirii, grija de a-și ține tot timpul ascultătorii cu sufletul la gură. Intervin și în acest caz funcțiile speciale ale povestitului.

---

[29] Perpessicius, *Creație și divertisment folcloric la Eminescu*, în *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor. 1957—1960*, București, Editura pentru Literatură, 1961, p. 110—111.

Eminescu, trecînd desfășurarea acțiunii într-un plan cu totul secundar, acordîndu-i doar rolul de liant al întregului edificiu, face îndelungi și izbutite popasuri lirice, își prezintă pe îndelete personajele, stăruie cu vadit interes asupra peisajului lor sufletesc. Lumea poemului lui este populată de personaje distinct portretizate.

Tulburarea ce-i este pricinuită împăratului-tată de răpirea fetelor sale, drama pe care o trăiește este prezentată cu înțelegere, cu o notă de umor chiar :

„Și lăsase ca să-i crească peste piept o barbă mare,
Care cade jos în noduri ca și cîlții ce nu-i perii,
Stă să crească iarbă-ntr-însa, s-îmble gîze ca puzderii.
Nu mai ese sara-n prispă să stea cu țara de vorbă.
Ca un pomătuf de jalnic și tăcut ca o cociorbă,
Ș-a uitat de mult luleaua și clocește tot pe gînduri,
Doară plosca-l mai ochește de pe-a policioarei scînduri"

Nu vom merge mai departe cu analiza pe textul paralel al basmului popular și al poemului eminescian, deși, cum ușor se poate constata, fiecare episod în parte poate aduce noi observații, o perpetuă îmbogățire a cunoștințelor noastre asupra tehnicilor întrebuințate de Eminescu în elaborarea frumosului său poem. Din motive de spațiu ne oprim în acest punct cu discuția pe text, considerînd că eșantionul folosit a putut oferi o imagine relevantă asupra relației intime dintre basmul popular și poemul eminescian, asupra părților deosebitoare dintre ele, care ating esența fenomenului pe atîtea planuri, asupra caracterului original al poemului.

Pentru a releva cadrul general al acestei desfășurări de amploare în literatura noastră, se mai cer totuși menționate cîteva lucruri la fel de importante, după opinia noastră.

Primul dintre ele este acela care privește largul concurs pe care și-l dau și alte genuri ale creației noastre populare la fundamentarea temeiului folcloric al poemului eminescian. Asupra unuia dintre cazuri am vorbit atunci cînd am arătat comparația folosită de Mihai Eminescu pentru a releva frumusețea fetei mijlocii a împăratului printr-o trimitere directă la o imagine din balada populară :

„Dar de cea mai mijlocie nici un gînd să n-o măsoare,
E o floare de pe mare, cine-i cată-n față moare".

Imaginea o găsim aidoma în balada populară *Brumărelul* din ciclul „îndrăgostiților", unul dintre textele de relevantă vechime și tulburătoare expresie artistică ale folclorului nostru.

În varianta Alecsandri, pe care desigur Eminescu a cunoscut-o, textul are oarecum o altă înfățișare :

„Spune-mi, dalbă copiliță,
Cu rumena ta guriță,
Ești nevastă, ori ești fată,
Ori zînă din ceri picată?
— Nici nevastă sînt, nici fată,
Nici zînă din ceri picată,
Ci sînt floare garofiță

Răsărită-n grădiniță ;
Dar tu, voinicele, spune,
Ești însurat, ori ești june ?
— Eu sînt, dragă, Brumărelul,
Îi răspunse voinicelul,
Eu vin seara pe răcoare,
De mă culc pe sîn de floare,
Și cînd plec voios, cu soare,
După mine floarea moare"[30]

Desigur, de la acest text și pînă la imaginea folosită de Eminescu, deși deosebirile nu sînt de fond, calea este totuși destul de îndepărtată. Mai explicită și mai apropiată de imaginea eminesciană este varianta culeasă în 1883 de G. Dem. Teodorescu de la vestitul lăutar brăilean Petrea Crețul Șolcan. În dialog cu voinicul pornit să se logodească, fata îi dă următoarea replică :

„Copilița mi-l privea
Și cu vorba-i răspundea :
— Nu-mi mai cere gurița,
Că eu nu sînt fată mare
Să dau gura la oricare
Și voinicului călare,
Ci sînt floare
De pe mare,
Cine mă miroase moare"[31]

Pentru mișcarea în timp și spațiu a motivului, pentru derularea semnificațiilor sale de la o variantă la alta și, poate, pentru reconstituirea unei imagini globale, să reproducem și un text apropiat de zilele noastre în varianta Al. I. Amzulescu — Paula Carp, culeasă în 1955 de la M. Cîrstoiu din Slatina :

„— Ce iești : fată, ori nevastă,
Ori zînă din cer picată ?
— Nu sînt fată, nici nevastă,
Nici zînă din cer picată,
Sîn'floricică dă mare,
După mine neica moare"[32].

Acestea sînt cîteva dintre variantele din categoria textelor folclorice care au stat la temeiul imaginii utilizate de Mihai Eminescu. Din comparația lor se poate ușor observa ce ofereau ca substanță primară poetului și cum a înțeles Eminescu să recompună imaginea și s-o integreze astfel dăltuită în ansamblul arhitectonic al poemului său.

Este de observat apoi că textul popular în discuție nu se află consemnat în colecția de folclor a poetului, ceea ce dovedește o dată în plus, dacă mai era nevoie, întinderea și profunzimea culturii folclorice a lui Mihai Eminescu, cunoașterea de către acesta a cvasitotalității creației noastre populare, pe care și-a însușit-o pînă la deplina confundare cu ea însăși și ființa lui poetică.

---

[30] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, 1866, p. 33.

[31] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, 1885, p. 450—452.

[32] Al. I. Amzulescu, *Balada familială*. Tipologie și corpus de texte poetice, București, Editura Academiei, 1983, p. 313.

Trebuie adăugat apoi că acest surprinzător cîntec, unul dintre cele mai expresive ale folclorului românesc, are o circulație în care este inclus întreg teritoriul de limbă română [33]. Faptul este de reținut atît pentru însemnătatea cîntecului popular în sine, cît și pentru imaginea audienței general românești a expresiei eminesciene.

Al doilea reazem folcloric al poemului eminescian, altul decît basmul popular, îl constituie cîntecul liric.

Căutînd fetele de împărat răpite de zmei, Călin o află pe cea mare avînd o ocupație mai mult decît domestică, prozaică chiar, improprie unei desfășurări poetice : ,,Cînd o ajuns în mijlocul pădurii cei de aur, fata cea mare a-mpăratului făcea de mîncat smăului ei". Chiar și splendoarea aceea de frumusețe întruchipată în sora mijlocie, despre care Eminescu nota că : ,,E o floare de pe mare, cine-i cată-n față moare", ,,făcea de mîncat ș-aceea".

Eminescu schimbă radical datele problemei. Întîi pregătește cadrul natural adecvat poemului de largă respirație romantică, în interiorul căruia fata culege flori și își plînge în cîntec soarta potrivnică :

> ,,Și la orice pas el face, codrul simțitor răsună
> Și prin mrejile de frunze glasuri trec ca o furtună,
> Căci o strună-i orce creangă și o limbă-i orce frunză.
> Luna doar, trecînd pe ceruri, voind codrul să-l pătrunză,
> Împle noaptea-i arămic cu mari dunge de omăt
> Pe sub cari răscolite, fulger apele încet.
> Și de-odată-n codrul mîndru el aude de departe
> Răsunînd un glas de fată, ce venea din lunci deșarte
> Și urechia i-o desmeardă ; el ascultă sub un trunchi
> Și cîntarea dureroasă îl pătrunde în rărunchi".

Cîntecul fetei, dezvoltat într-un alt registru metric, se integrează armonios în desfășurarea poemului, aducînd un moment de pace și răgaz întîmplărilor extraordinare ce s-au perindat sau vor continua să se perinde prin fața cititorului. Ne aflăm în fața unui libret de operă în care fetele de împărat își cîntă, fiecare în parte și la sorocul cuvenit, aria ei, aria despărțirii, aria înstrăinării. Ruperea aceasta de ritm îmbogățește peste măsură complexul mijloacelor folosite de poet, dîndu-i prestanță și originalitate.

Cu rara-i forță de observație, George Călinescu intuia tocmai acest timbru propriu imprimat de Eminescu cîntecelor lirice incluse, prelucrate și transformate în poem. ,,Dar piesa rară, miraculoasă, susținea George Călinescu, e cîntecul întîiei fete din *Călin Nebunul*, o bocire țărănească de singurătate, fiindcă fata se află în codrii în puterea smeului. Ritmica de descîntec evocă o jale cosmică, frica omului singur într-un teritoriu infinit de ,,lunci deșarte". Solitudinea cîmpurilor e simbolizată printr-un greer. Dar greerii, răspunzîndu-și la depărtări incomensurabile, sugerează corespondența gîndurilor. Fata trimite dar, în laiul său, greerul obscur din apropiere-i în grinda casei materne. Greerul acesta nu e însă terestru, ci lunar. Cum s-ar exprima mai minunat sentimentul imensității și incertitudinea scîrțîirii decît așezîndu-l în lună, care totdeodată înfățișează la Eminescu țara virgină? Pentru țăranul care nu poate analiza stările interioare, jalea e o bolire și ca boală simte fata urîtul care-i trezește dorința de moarte prin apă" [34].

---

[33] Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*. Ediții critice de folclor-genuri, vol. I., București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 193 ; idem, *Balada familială*, *ed. cit.*, p. 44—45.

Așa cum s-a observat, aceste arii nu sînt altceva decît prelucrări ale unor cîntece lirice aflate, de data aceasta, în propria culegere de folclor a poetului [35]. Gradul de prelucrare este diferit, mergînd pînă la transcrierea aidoma a cîntecului popular:

„Spune-i mamei: Ce-am făcut
De m-a mai născut,
Căci ar fi făcut mai bine
Să mă ia de mîne,
Prefăcută că mă scapă
Să m-arunce-n apă,
Căci de cer ar fi iertată
Și de lumea toată".

În toată activitatea sa intelectuală Mihai Eminescu a acordat cea mai mare atenție proverbului și locuțiunii proverbiale ca unele ce pot să dea măsura forței de modelare a cuvîntului și capacității de expresie a limbii române. Poemul *Călin Nebunul*, spre deosebire de basmul popular, este foarte des punctat cu proverbe, zicători și locuțiuni luate din vorbirea populară. Călin se joacă în cenușă și este „prost ca gardul", „umblă teleleu" ș.a.m.d. Unele expresii sînt cu totul rare, dar de o bogăție metaforică greu de evaluat: „Nici s-a fierbe pentru tine, nici s-a țese, nici s-a coace"; a căuta „pepeni verzi și stele coapte" în codru; „să mîncăm păsat cu lapte"; „dete badea de colaci"; zmeul „nu te-așteaptă cu colaci"; același zmeu vine „cu o falcă-n cer și cu una în pămînt"; lăudăroșii sînt cei care se potrivesc vorbei „Bune sînt de zis ce-ți vine-n minte, dar mai greu e să le faci"; zmeul „trage la măsea"; iar Călin îl așteaptă pe zmeu cu încredere în forțele sale, spunînd „ș-om vedea atunci cum plouă" ș.a.m.d.

Marea majoritate a acestora nu se găsesc nici ele în colecția personală a poetului, ceea ce întărește și adaugă celor afirmate cu privire la cultura lui folclorică de surprinzătoare întindere și profunzime.

Funcția pe care proverbul și locuțiunea o au în poem este deosebit de variată, adăugîndu-i noi virtuți, particularizîndu-l în cadrul fenomenului literar general.

Pornind de la un basm popular autentic, cu caracter general românesc și cu circulație pe întreg teritoriul de limbă română, alcătuit din motive universale, atestate în toate colțurile lumii, Mihai Eminescu elaborează un poem original, de o realizare artistică de excepție. Din izvorul inițial reține numai firul epic, pe structura căruia brodează tablouri și imagini de neîntrecută măiestrie artistică. Întru desăvîrșirea operei sale, Mihai Eminescu apelează și la alte produse ale creației populare românești, din domeniul cîntecului bătrînesc, al cîntecului liric și al proverbului, asimilîndu-le și integrîndu-le organic în structura poemului său.

---

[34] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Fundația europeană Drăgan, Editura Nagard, 1980, p. 417.

[35] Ion Rotaru, *lucr. cit.*, p. 152.

Avînd toate atributele unei „opere deschise”, poemul *Călin Nebunul*, printr-unul din episoadele sale, va duce la crearea unei noi capodopere a seriei : *Călin (file din poveste)*.

Cercetarea, în toată dimensiunea ei, a procesului de elaborare a poemului *Călin Nebunul*, aruncă astfel o nouă și lămuritoare lumină asupra modului creator în care Eminescu a utilizat izvoarele atît de generoase ale folclorului românesc, dîndu-și întreaga măsură a geniului său.

CĂLIN NEBUNUL – A FOLK TALE AND A FOLK-DERIVED POEM BY MIHAI EMINESCU

Abstract

Mihai Eminescu, the foremost Romanian poet, constantly directed his attention to folklore. The collection of folklore he worked out includes lyrical poems, ballads, proverbs as well as folk tales. The tales were collected at first hand from genuine folk story-tellers, and Eminescu managed a most faithful transcription. He is actually the first of the Romanian folklore researchers to employ this modern methodology of folklore collection in 1871.

Călin Nebunul ranks high among the folk tales included by Eminescu in this collection.

M. Eminescu put the substance of this folk tale into one of his poems bearing the same title. The poem holds pride of place among Eminescu's remarkable poetic works.

The study demonstrates the authentic folk character of the tale, making a parallel analysis of the original folk tale and Eminescu's poem. Eminescu followed to the letter the pattern of the folk tale, only to accomplish, within a masterly knit epic structure, a perfectly unified approach to different parts of the lyric-ridden poem.

In the making of this poem, Mihai Eminescu introduced also other folk elements such as ballads, lyrical songs and proverbs.

By forging together various elements of the Romanian folklore deriving from different genres and species, Mihai Eminescu created a most original work of unforgettable artistic accomplishment.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **DICȚIONARUL TEZAUR AL LIMBII ROMÂNE.** Încă de la înființarea sa, în 1866, Societatea Literară Română, transformată în Societatea Academică Română (1867) și apoi în Academia Română (1879), își propunea, în primul capitol al *Regulamentului* ei de formare, ca „misiune specială”, determinarea ortografiei limbii române, elaborarea gramaticii și a „dicționarului român”.

Lucrările de elaborare a dicționarului, care urma să fie „cît se poate mai complet și mai rațional, așa încît să poată fi dereptariul limbei”, încep în 1869 prin alegerea unei comisii de redactare formată din Ion Heliade Rădulescu, A. T. Laurian și I. C. Massim. Curînd (în 1870) Heliade se retrage, așa încît autorii dicționarului, apărut în două părți, așa cum a fost proiectat, sînt A. T. Laurian și I. C. Massim. Prima parte, *Dicționarul limbei române*, consacrată numai elementelor de origine latină ale vocabularului, își încheie apariția în 1876, iar partea a doua, *Glossariu, care cuprinde vorbele din limba română străine prin originea sau forma lor, cum și cele de origine înduioasă*, poartă înscris pe foaia de titlu anul 1871, probabil data apariției primei fascicule. Dicționarul însă a fost aspru criticat, îndeosebi pentru exagerările latiniste ale autorilor, iar Academia Română n-a recunoscut niciodată autoritatea lui. Cu toate că Societatea Academică preconiza elaborarea unei noi opere lexicografice înainte de terminarea celei amintite, numai în 1884 se hotărăște începerea redactării ei. Lucrarea a fost încredințată lui B. P. Hasdeu. La scurt timp, în 1885, autorul anunță terminarea primului tom din *Etymologicum Magnum Romaniae*, cu subtitlul *Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor*, apărut însă în 1887. Nu mult după această dată își începe apariția tomul al doilea. Tomul al treilea și ultimul elaborat de Hasdeu apare în întregime în 1895. *Etymologicum Magnum Romaniae* are deci trei tomuri și se oprește, cum bine se știe, la cuvîntul *bărbat*. Valoarea lui a fost recunoscută încă de la apariția primului volum. S-a arătat că „acest dicționar este o enciclopedie națională", în care „fiecare cuvînt formează o monografie". Cu toate acestea încetinirea ritmului de apariție a lucrării determină hotărîrea Academiei de a-i retrage lui Hasdeu calitatea de redactor. Ea va fi acordată lui Al. Philippide în 1897. Acesta redactează dicționarul de la început pînă la prepoziția *de*. Datorită unor neînțelegeri privind timpul de elaborare și lista de cuvinte, lingvistul ieșean restituie Academiei, în 1905, întregul fișier lexical. Din lucrarea lui Philippide n-au apărut decît două mici extrase de probă. Materialul redactat de el a rămas deci nevalorificat. Manuscrisul s-a pierdut.

În 1906 Academia Română încredințează lui Sextil Pușcariu misiunea de redactare a *Dicționarului limbii române*. Timp de patru decenii colectivul foarte restrîns condus de Sextil Pușcariu (format de fapt permanent numai din C. Lacea și Th. Capidan) a elaborat și publicat literele *A* — *C* și *F* — *I* (cu *Î*), *D* — *DE* și *J* — *L* (pînă la cuvîntul *lojniță*). Întregul material a fost revizuit de redactorul responsabil. Dicționarul a început să apară în fascicule din 1907, iar în 1913 a fost publicat tomul I, partea I, *A* — *B*. Tot în 1913 începe apariția literei *C*; întreruptă din cauza primului război mondial, este reluată în 1927, iar tomul I, partea a II-a, litera *C* apare abia în 1940. Din partea a III-a a apărut numai fascicula I, *D* — *DE*, în 1949. Tomul II, partea I, literele *F* — *I* (și *Î*) apare în fascicule din 1910 și în volum în 1934. Din partea a II-a au apărut trei fascicule : fascicula I, *J* — *LACUSTRU* (1937), fascicula II, *LADĂ* — *LEPĂDA* (1940) și fascicula III, *LEPĂDA* — *LOJNIȚĂ* (1948). Partea tipărită însumează 3 127 p. A rămas în fază de tipar o porțiune din litera *D*, iar în manuscris un bogat material redactat. *Bibliografia* acestei părți a fost publicată la începutul tomului I, partea I (*A* — *B*), p. XLIII—XLIX și p. LIII—LXVI, cu un bogat supliment apărut la sfîrșitul tomului II, partea I (*F* — *I*), p. 937—949 și unele completări incluse la sfîrșitul tomului I, partea a II-a (*C*), p. 1 065—1 066.

Lucrările vor fi reluate după 1948, deci după reorganizarea Academiei Române, întrucît realizarea vastei opere de importanță națională continuă să rămînă una dintre principalele sarcini ale înaltului for de cultură. În 1959, cînd a început efectiv activitatea de întocmire a *Dicționarului limbii române*, s-a hotărît ca noua versiune să înceapă de la litera *M*, așa încît, cu toate deosebirile dintre cele două părți, lucrarea să poată fi terminată, pînă la litera *Z*, într-un timp cît mai scurt. Elaborarea noului dicționar academic se realizează prin colaborarea unor colective largi de cercetători de la institutele de lingvistică din București, Cluj-Napoca și Iași, care lucrează paralel. Unitatea lucrării a fost asigurată de normele unice de redactare și de conducerea unică formată din academicienii Iorgu Iordan, Al. Graur și Ion Coteanu. Din 1965, cînd a început, la Editura Academiei, tipărirea primelor fascicule ale literei *M*, au apărut în întregime literele *M*, *N*, *O*, *P*, *R*, *Ș*, și *T* (tomul VI, litera *M* (1965—1968), 1 076 p., 9 653 de cuvinte. Tomul VII : partea 1, litera *N* (1971), 584 p., 5 493 de cuvinte ; partea a 2-a, litera *O* (1969), 400 p., 3 622 de cuvinte. Tomul VIII : partea 1, *P* — *PĂZUI* (1972), partea a 2-a, *PE* — *PÎNAR* (1974), partea a 3-a, *PÎNĂ* — *POGRIBANIE* (1977), partea a 4-a, *POGRIJENIE* — *PRESIMȚIRE* (1980), partea a 5-a, *PRESSIN* — *PUZZOLANĂ* (1984), în total 1 866 p. și 19 778 de cuvinte. Tomul IX, litera *R* (1975), 641 p., 7 255 de cuvinte. Tomul *XI* : partea 1, litera *Ș* (1978), 271 p., 4 528 de cuvinte ; partea a 2-a, *T* — *TOCĂLIȚĂ* (1982) și partea a 3-a; *TOCĂNA* — *TWIST* (1983), 763 p., 9 244 de cuvinte). Literele *M*, *N* și *P* au fost elaborate de colectivul de la București, *O*, *R* și *T* de colectivul de la Cluj-Napoca, iar *Ș* de cel de la Iași. Sînt acum în fază de redactare, în bună parte pregătite chiar pentru tipar, literele *S* și *Z* la București *Ț* și *U* la Cluj-Napoca, *V*, *W*, *X*, *Y* la Iași. Primele două părți ale literei *S* au și fost publicate (Tomul X, partea 1, *S* — *SCLABUC* (1986), partea a 2-a, *SCLADĂ* — *SEMÎNȚĂRIE* (1987), 688 p., 5 752 de cuvinte). Au fost reluate și literele neredactate în prima parte a dicționarului. Colectivul de la București a terminat redactarea literei *D*, iar cel de la Iași a literei *E* ; tot la Iași se află în lucru litera *L*. Se poate spune deci că elaborarea și apariția *Dicționarului limbii române* se apropie de sfîrșit. *(Lucreția Mareș)*

FOLCLORUL ȘI ISTORIA

Articol inedit de IOAN R. NICOLA
Cu o prezentare de MARIN MARIAN

Autorul textului pe care îl reproducem mai jos a fost unul din cei mai activi, multilaterali și fecunzi folcloriști români. Din nefericire, activitatea sa prea dăruită pe tărîmul didactic (a predat folclorul muzical la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj-Napoca, din 1949 pînă în 1975) și angajarea sa prea mare în cercetări care răspundeau unor imperative științifice corespunzătoare unor momente istorice (a realizat cea mai amplă culegere de folclor basarabean, a studiat relațiile culturale și manifestările folclorice ale naționalităților conlocuitoare din România) au condus la stocarea majorității roadelor muncii sale în cadrul arhivelor și la acumularea unor materiale nefinalizate sau nepublicate. Și, implicit, la prea puțina cunoaștere a personalității sale, din partea publicului, la prea puțina beneficiere, din partea folcloristicii, de conținutul și concluziile studiilor sale. Însă numeroase din cercetările sale, subliniem asupra acestui fapt, au avut ca obiectiv fapte de cultură populară astăzi inabordabile sau dispărute (cum au fost acelea găsite la turcii din insula Ada-Kaleh, la evreii, rutenii, huțulii și slovacii din Maramureș și Bihor sau la românii din Basarabia). Ineditele profesorului pot deci conține multe surprize de interes științific.

Traian Mîrza, un alt etnomuzicolog sîrguincios care a reușit să fructifice și să-și finalizeze o prea mică parte a muncii și disponibilităților sale, îi scria lui I. R. Nicola la 14 februarie 1975, pe prima pagină a volumului său *Folclor muzical din Bihor* (Ed. Muzicală, 1974): „D-lui prof. Ioan R. Nicola / cu admirație pentru uriașa și valoroasa muncă de pînă acum și cu sincera urare de a finaliza prin tipar tot, dar absolut tot ce-a cules, și în deplină sănătate ; din partea deja ostenitului și (de-acum) bătrînului bihorean / Tr. Mîrza". La acea dată, însă, I. R. Nicola realizase deja faptul că destinul oamenilor stă „sub vremi" și, încă într-o confesiune cu valoare de epitaf (numită totuși „scrisoare din 20 august 1971") notase : „. . . Voi lucra cît îmi permite timpul, încît nu peste prea multă vreme totul va fi gata. Trebuie chiar ! Căci nouri negri se arată la orizont . . . Deci să fim gata ! Că se va tipări în timpul vieții sau după moartea noastră, aceasta nu mai contează. Dar se va tipări cîndva ! Pentru că neamul românesc nu va pieri cîtu-i soarele pe cer ! Să fim și noi cu conștiința datoriei împlinite față de acest neam — cu o soartă atît de cruntă dar cu o istorie atît de vajnică !".

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 3, p. 213—220, București, 1989

Vom reveni în paginile „Revistei de etnografie şi folclor'' cu materiale care vor prezenta mai detaliat profilul ştiinţific al lui Ioan R. Nicola (1913–1981), rezumîndu-ne deocamdată la publicarea acestui articol, descoperit între manuscrisele păstrate de soţia profesorului, Maria Nicola.

Folclorul şi istoria. Un cîntec despre „Cedarea Ardealului de Nord — 1940'' este scris în 1950 (după cum ne asigură datarea autografă, aflată în colţul drept şi de sus al primei pagini de manuscris) şi, după stilul scriiturii, ne convinge că a fost conceput şi — eventual — utilizat drept discurs în cadrul unei comunicări ştiinţifice sau chiar al unei conferinţe populare. Iată de ce, la început ori pe parcurs, apar anumite generalităţi, în parte de o insistenţă inactuală (ca acelea despre *realismul* folcloric); iată de ce patosul ideologic specific acelor ani caracterizează întreaga expunere. Apar însă şi numeroase consideraţii de mare subtilitate exegetică şi teoretică. Aşa sînt remarcile făcute asupra genezei colindei-baladă (în principiu), asupra relaţiei, joncţiunii şi transferurilor dintre două genuri (baladă şi colindă), aspecte asupra cărora, prin prezentul text, Ioan R. Nicola deţine prioritate, întrucît ele nu au fost observate şi teoretizate decît mai tîrziu, în zilele noastre.

Parantezele drepte ne aparţin.

Am respectat cu fidelitate conţinutul manuscrisului, am exclus faţă de original doar o singură frază şi două propoziţii de generalităţi cu totul dispensabile şi am făcut doar îndreptări gramaticale şi ortografice. Am respectat inclusiv tonul oral, ca şi pe acela al angajării politice, în ideea reproducerii climatului care tematiza ştiinţa românească şi eforturile de popularizare în acea vreme. Materialul lui Ioan R. Nicola reprezintă, oricum, şi un document de epocă. Valoarea sa primordială constă însă, mai mult, în unicatul fenomenului folcloric pe care îl comunică, fenomen cu o relevanţă extraordinară, multiplă.

Nu am găsit din păcate nici una din melodiile pe care le invocă articolul, ele nefiind transcrise şi integrate în text, menţionarea lor, în manuscris ca şi în pagina noastră, arătînd mai degrabă momentul în care banda magnetică trebuia pornită pentru exemplificarea concretă. Dar nu melodia colindei în discuţie este foarte importantă; toate celelalte, însă, da! *(Marin Marian)*

FOLCLORUL ŞI ISTORIA

Un cîntec despre „Cedarea Ardealului de Nord — 1940''

Arta, fiind un fenomen suprastructural, face parte integrantă din viaţa omului. Este, deci, foarte natural ca ea să redea atît sentimentele artistului-creator, cît şi să oglindească evenimentele de ordin istoric, politic şi social care se desfăşoară, pe plan intern sau extern, şi care produc un răsunet puternic în sufletul său. [...].

Artă prin excelenţă realistă, folclorul este considerat pe drept ca un jurnal nescris al poporului, în care sînt consemnate faptele cele mai importante din viaţa sa (mai ales în genul baladă, gen numit în popor cîntec bătrînesc).

Desigur, valoarea documentară a acestui jurnal nescris trebuie considerată cu prudenţă, pentru că fiind nescris, este lesne supus modificărilor prin circulaţia orală ; aşa că, folclorul e mai degrabă un *izvor de informaţie* decît un document istoric.

Desigur, străvechile balade cu conţinut mitologic, impregnate de elemente fantastice, precum şi acelea care au un înţeles obscur, echivoc, nu pot avea o astfel de importanţă ; dar sînt foarte multe balade din care se poate deduce (direct din text sau prin studii comparative) timpul şi locul în care au avut loc evenimentele care sînt cîntate, putîndu-se astfel reconstitui chiar istoria adevărată.

Balade ca acestea : *Cînd fu la 53* (cîntecul lui Ştirbey Vodă, 1853), *Revolta din 1907*, *Focul de la Biserica din Costeşti* (Argeş 1929) şi alte balade în legătură cu războiul antifascist constituie un exemplu edificator în această privinţă ; la fel *Cîntecul cedării Ardealului de Nord — 1940*, pe care îl prezint aicea.

L-am cules la data de 4 februarie 1950 în comuna Feleac, judeţul Cluj, comună la monografia căreia lucrăm în prezent. În acest cîntec este impresionant modul realist în care este redată o parte a tragediei ţării noastre din anul 1940, precum şi gîndurile şi atitudinea justă a poporului faţă de cotropitorii fascişti şi evenimentele istorice din acel timp. El este şi o dovadă elocventă de permanenţă a creativităţii populare : aceasta nu a stagnat nici în timpurile cele mai grele prin care a trecut poporul şi nici nu va stagna niciodată. Pentru că izvoarele sale sînt nu în lumea trecutului sau a abstracţiunilor, ci în însuşi prezentul şi în realitatea acestuia. De aceea, cred, acest cîntec merită a fi cunoscut :

Astă vară ne-a fost vară
Şi nouă destul de-amară,
Cînd am fost la secerat
Graniţa ni s-a-ncuiat,
Mare jale ne-a mîncat.
Pe frontieră au aşezat
Oameni de la noi din sat.
Şi plîngeau şi copiii
Că vor venii Hortiştii
Şi rău ne-or batjocori ;
Cînd a fost la săptămînă
Mai rău ne-a fript la inimă,
Căndu-i Marţi dimineaţa
Vai ! toată lumea plîngea,
Cum bătea mitraliera ;
O ! săracul de ploton,
Pe creastă l-au aşezat,
Hortiştii au 'naintat
Cine şti' cine-o scăpat ?
Noi am fugit la păduri
Că ne-am temut de hortişti.
La Hortişti nu li-e de-ajuns
Vreau să vie mai în sus ;
Noi cu toţi nu i-om lăsa
Şi-n ţara lor i-om mîna.
Lasă tu, Horty, viclean
Că ţi-i duce de măgan ;
Şi ţi-i duce dus de vînt
Acolo de unde-ai vint !
Hitlere, ciine turbat,
De nimeni nu ţi-o păsat ;
Graniţa o-ai aşezat
Pe la noi, pe sub Feleac ;
Hitlere, te-njură toţi
Toată vina... tu o porţi !
Fire-ai, Hitlere, tăciune
Multă jale faci în lume,
Mulţi oameni nenorociţi
Şi copii fără părinţi !...
Din Septemvrie cincisprezece
Prins-au la Români a trece ;
Şi'n sara de colindat
Românii nu s-au gătat.
(urarea)
Hai ! Să zicem şi „noroc" !
Să vie ţara la loc ;
Căci, cît am zis „sănătate",
Ne-a mers Ţara jumătate !

La prima vedere (și dacă n-ar fi urarea de la sfîrșitul textului) s-ar crede că este un cîntec, o baladă sau chiar un bocet; evenimentele cîntate fiind de proporții impresionante, au avut o rezonanță foarte puternică în simțirea creatorului, încît reflectarea lor s-a materializat în acest text de aspect variat și complex.

Trebe să spun, însă, că acest cîntec a fost conceput drept colindă de Crăciun (în Feleac nu se colindă decît la Crăciun). Faptul acesta nu se întîlnește numai aicea și nici nu este un caz singular. În Transilvania, întîmplările ce impresionează și zguduie mai mult masele populare nu dau naștere (ca în regiunile sud-carpatice) atît la creații epice, la balade. Își caută de obicei o altă modalitate de realizare artistică, anume una mai lirică (cîntec, colindă), care probabil este mai corespunzătoare firei românului, fire înclinată mai mult spre lirism și satiră decît spre epic. Fenomen interesant, demn de urmărit îndeaproape. Astăzi, genul vechi „baladă" dispare, căutîndu-și refugiu în colindă, care la rîndul său devine și ea din ce în ce mai profană. (Adaug că în Feleac, spre mirarea mea, deși este o regiune al cărui trecut este bogat în haiduci, nu am găsit nici o baladă de acest gen, decît una care vorbește despre Avram Iancu . . .) Atît balada cît și colinda se cîntă totdeauna în fața unui auditor, așa că în cazul de față era chiar foarte nimerit ca printr-un cîntec de Crăciun să se răspîndească ideea rezistenței în fața cotropitorilor fasciști; alte ocazii de întruniri colective, în tristul an 1940, nu mai puteau avea loc.

Tema cîntecului este cedarea Ardealului de Nord, în urma Arbitrajului din 30 august 1940 de la Viena, al puterilor fasciste, axa Berlin—Roma; un eveniment pe care-l cunoaștem cu toții, care a fost consemnat și în istorie (atunci, însă, cu totul deformat) și pe ale cărui urmări locuitorii din comuna Feleac, devenită din 1940 comună de graniță, le-au trăit nu numai ca simpli martori oculari (expulzările de români, sosirea armatelor fasciste, jefuirea bogățiilor țării etc.); ei au luat chiar parte activă la scrierea cu sînge a acestui capitol dureros al istoriei Țării noastre, fiind încadrați drept pluton în organizația unui batalion fix, grăniceresc, de apărare a frontierei, opunînd dîrză rezistență deselor incursiuni ale trupelor provocatoare hortiste, încurajate de guvernul lor, manevrat de fapt din umbră de aceiași hitleriști perfizi, care . . . se erijau drept prieteni ai ambelor două țări vecine . . . Deci o temă absolut realistă, de o mare energie potențială, care nu mai avea nevoie de alte teme auxiliare pentru a-i îmbogăți conținutul sau a-i potența dinamismul.

Conținutul este clar, încît nu-i necesar să dăm explicații suplimentare, tema fiind dezvoltată într-un cadru strict realist. S-ar putea spune chiar . . . prea sobru, fără figuri poetice sau amănunte inutile. Afară de evenimentele istorice care sînt cîntate, de aici reies însă — ca întotdeauna din cîntecul popular — în mod neîndoielnic adevăratele gînduri și atitudinea marilor mase populare față de acele evenimente, precum și aprecierile lor juste, izvorîte dintr-un ascuțit simț de discernămînt istorico-politic, asupra fasciștilor (hortiști, hitleriști), fapte care nu prea au fost consemnate în documentele oficiale ale timpului de atunci (de forțată prietenie și alianță cu Axa), mai bine zis au fost omise sau chiar diformate.

Cîteva sumare considerații în legătură cu cronologizarea și geneza acestei balade-colind. Stabilirea timpului și locului în cadrul cărora se înscriu evenimentele cîntate, precum însăși geneza prezentei balade-colind, toate acestea se deduc în mod limpede atît din text cît și din confruntarea cu tradiția orală și cu istoria; astfel: timpul cînd au avut loc aceste evenimente este în mod neîndoios anul 1940, iar locul unde s-au desfășurat — desigur pe lîngă alte comune — și în comuna Feleac.

Chiar pe locul desfășurării acelor evenimente s-a născut această baladă-colind. Data genezei sale se deduce din textul însuși: ultimele luni ale anului respectiv, ba cele patru versuri de la sfîrșitul textului: chiar în seara de Ajun, în timp ce cîntecul era cîntat prin sat, iar expulzații continuau să sosească aruncați peste graniță în văzul și prezența colindătorilor.

Geneza acestei balade-colind este deci diferită de ceea ce se petrece în mod obișnuit. În cazul de față procesul de creație n-a trecut prin toate fazele premergătoare: eveniment→tradiție orală→legendă→ baladă (text și muzică). Ci, deoarece faptele cîntate erau prea evidente, erau impresionante prin tragismul și proporția lor, ele erau trăite intens de autori și de întreaga colectivitate, ba mai mult, ele se desfășurau permanent, chiar și în clipa cîntării; din aceste cauze, geneza prezentului cîntec a avut loc în împrejurări deosebite și într-un mod cu totul excepțional. Evenimentele istorice au produs o atît de mare durere celor ce le-au trăit și văzut, încît ecoul lor în inima simțitoare a autorului a dat posibilitatea creării nu numai a diferitelor mici strigături ocazionale din care obișnuise pînă atunci, ci a unei producțiuni lirico-epice de proporții mai vaste care, fiind de mare actualitate — iar prin tragismul faptelor descrise situîndu-se aproape de inima îndurerată a tuturor ascultătorilor — a fost acceptată de colectivitate. Aceasta i-a stăpînit puternic sufletele, care nu au uitat-o nici pînă astăzi, la 10 ani de atunci.

Fiind un cîntec destul de recent și încă chiar în această comună creat, i-am căutat autorul. Acesta, ca aproape în toate cîntecele populare, nu este nici [în textul de] aici menționat. Dar, după cele dintîi informațiuni, relativ la existența în sat a acestui cîntec și a autorului său, mi-a fost foarte ușor să-l aflu: este o tînără femeie — Gafița Neagu — născută Pop, atunci fată de 16 ani; țărancă muncitoare din o familie săracă, dotată cu o inteligență vie și reale aptitudini creatoare, ca și alte două surori ale sale (recunoscute ca atare în întreg satul, care le și prețuiește mult și le invită la toate clăcile și nunțile pentru a cînta și descînta / descîntec = strigătură/). Are 4 clase primare, în casă posedă și cîteva cărți de literatură populară — orații, *Gruia* etc.; deplasări, doar ocazionale, în Cluj și în jur. Fire sensibilă; caracter cinstit; foarte modestă. Recunoaște însă fără înconjur că ea este autoarea acestei balade-colind.

E interesant procesul de creație așa cum ea însăși îl descrie: „În postul Crăciunului, cu v'o trii săptămîni înainte de Crăciun, io și cu mai multe fete ne-am gîndit cum să colindăm de Crăciun... Și ne-am gîndit să facem o colindă, ca să plîngă tăți. Io nu am făcut toată odată; mai întîi numa așe tăt ghicem cîte două-tri vorbe, pe care le-am pus pe hîrtie, să văd care-cum să potrighesc... Torcem uite aici lîngă vatră... Tăt m-am găndit și apăi le-am pus laolaltă... Și într-o sară, la o șezătoare, le-am spus că io știu o colindă nouă. Glasul i l-am căutat di acasă... o fost oarecînd ceva colindă în glasul ăla, da nu s-o mai cîntat... Am cîntat-o și le-o plăcut tare la tăți".

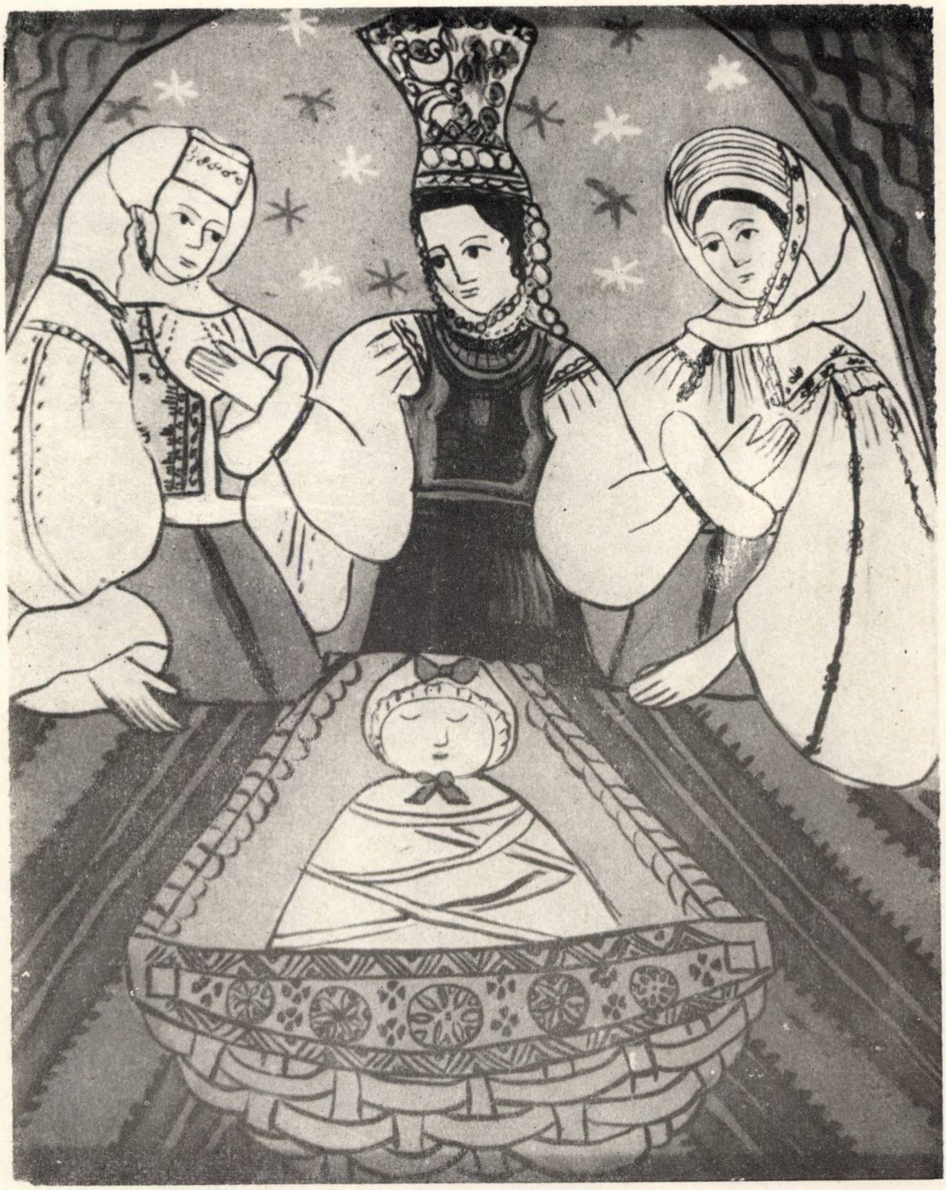
Ca realizare artistică vedem că această baladă-colind este lipsită de deosebite calităţi poetice [sic !]. Dar aceasta nu atît din lipsa de talent a autoarei (pe care, cunoscînd-o mai îndeaproape acum, ştiu că... îl posedă); căci creatorii populari mînuiesc cu dexteritate cuvintele şi imaginile poetice şi o fac atunci cînd ei apreciază că este cazul. Ci, fiindcă tema impresionant de realistă ce stă la baza acestui cîntec nu avea nevoie de o tratare mai poetică sau de vreun alt conflict dramatic care să amplifice calităţile sale potenţiale. Pentru aceasta autoarea şi-a dat seama că era suficientă naraţiunea acelor tragice evenimente, complectată cu cîteva reflexii personale, referitor la situaţiile şi personagiile în cauză. Afară de aceasta, întrucît cîntecul era destinat a fi cîntat drept colindă, se impunea şi o anumită rezervă în tratarea faptelor, pentru a nu dăuna atmosferei tradiţionale pe care o pretinde seara de Crăciun. De asemenea, tratarea s-a limitat la proporţii nu prea extinse, pentru că obiceiul colindatului nu permite o prea îndelungată zăbavă în fiecare casă, or, de fapt, această aparent slabă realizare artistică a evenimentelor istorice respective măreşte cu atît mai mult valoarea documentară a acestei balade-colind, ceea ce dovedeşte şi aceea că creatorul popular are intuiţia priorităţii conţinutului asupra formei : el subordonează forma conţinutului. Arta populară nu este deci formalistă, ci prin excelenţă realistă şi plină de conţinut.

Iată, aşadar, pentru ce elementul realist este preponderent şi aici. La baza cîntecului stă acel eveniment istoric cunoscut sub numele de „cedarea Ardealului de Nord — 1940". Comparînd datele din prezenta baladă-colind cu cele ale tradiţiei orale şi ale documentelor istorice constatăm o perfectă concordanţă în ce priveşte identificarea şi autenticitatea evenimentului, precum şi [în] determinarea personagiilor şi caracterizarea lor. Desigur, aici intervine şi faptul că totul era de dată actuală şi de loc precis, încît era greu a apărea tendinţe antitetice [sic !], arhaizări, anacronisme sau echivocuri ; ar fi posibil aceasta în eventualele variante.

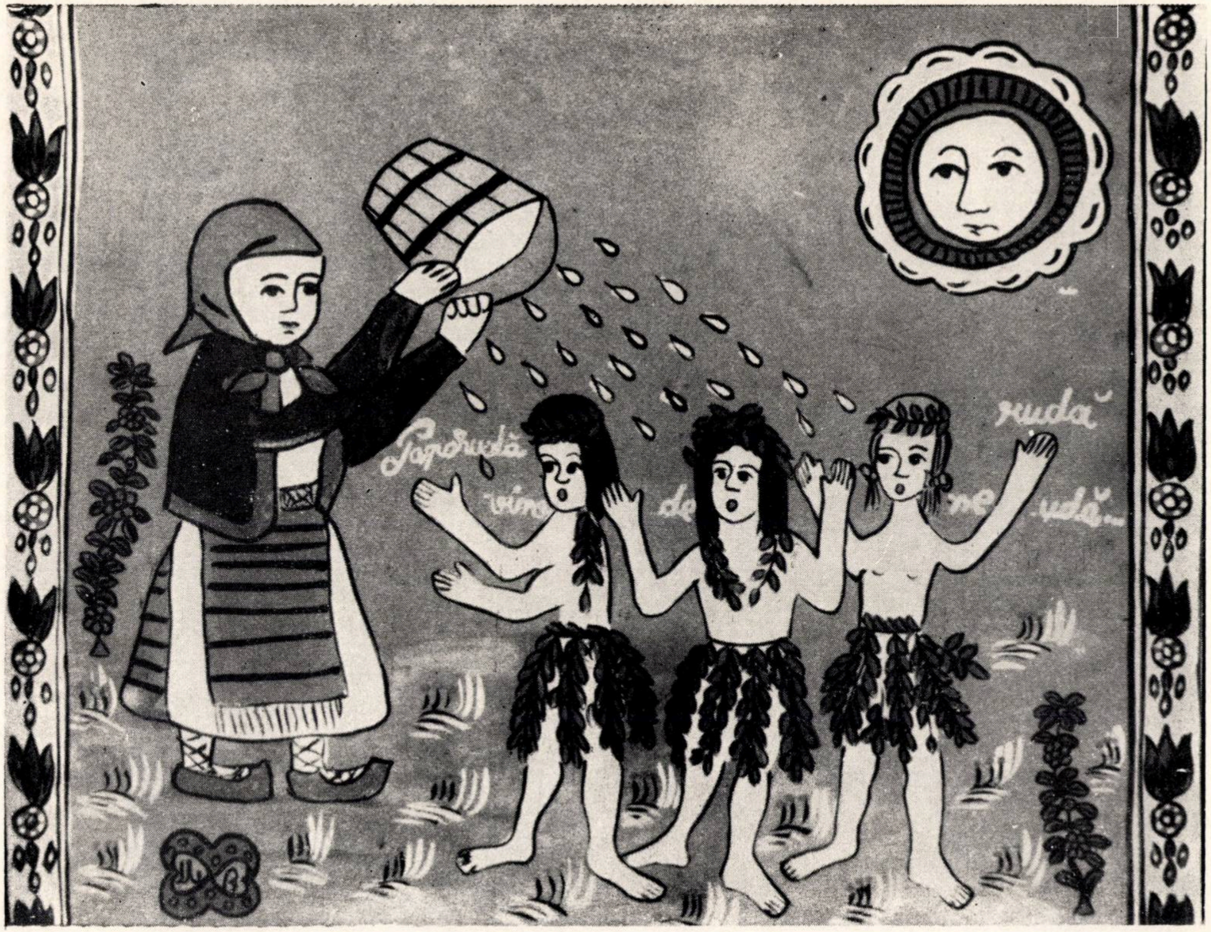
Chiar coloarea locală, care se manifestă prin graiul întrebuinţat, este suficient de bine conturată aici. Ţin să menţionez însă că în Feleac dialectul vechi este în disoluţie ; aşa că — chiar la unul şi acelaşi informator — vom găsi dese inconsecvenţe de natura aceasta, motiv ce m-a determinat ca aici să dau nu o transcriere fonetică, ci una cvasiliterară.

Elementul fantastic, atît de frecvent, mai ales în baladele noastre vechi, aici lipseşte cu desăvîrşire. Este şi natural să fie aşa, pentru că o creaţie nouă poartă pecetea timpurilor noi, apoi evenimentele cîntate fiind de dată prea recentă, actuale, ba chiar în curs de desfăşurare încă în momentul creaţiei (aşadar tema conţinînd suficient dinamism şi fiind bogată în amănunte), nu s-a simţit nevoia amplificării lor prin astfel de elemente.

Elementul miraculos şi creştin este de mirare însă că lipseşte şi el, aici, mai ales întrucît această baladă este destinată a fi colindă, adică un cîntec de sărbători bisericeşti, iar felecanii sînt oameni foarte religioşi. Nici vorbă despre vreo forţă supranaturală, care să... învingă pe fasciştí. Ci, aceştia mai degrabă se vor duce „de măgan" (= de la sine) ; poporul şi-a dat deja de atunci seama de şubrezenia puterii şi expansiunii fasciste, iar în loc de rugăciuni către Dumnezeu găsim, aici, dimpotrivă,



Maria Brândan, *Ursitoarele* (pictură pe sticlă)


Paparudă rudă
vino de ne udă...

Maria Brândan, *Paparudele* (pictură pe sticlă) blesteme la adresa cotropitorilor și chiar hotărîrea serioasă de opoziție și de dîrză rezistență.

Eticul, ca în toate baladele noastre, aici este prezent. Fasciștii sînt prezentați ca avînd acele însușiri rele, îndeobște cunoscute, care i-au făcut urîți de către oamenii de pretutindeni și care le-au adus chiar prăbușirea. Observăm că nu e deloc vorba de un naționalism șovin, ci de un patriotism adevărat, căci poporul știe de mult cine sînt fasciștii, cum uneltesc ei, ce scopuri au; toate, în mod sumar dar precis redate în această baladă-colind.

Melodia acestui cîntec prezintă deocamdată echivoc, anume: nu numai că textul nu are o melodie originală, proprie. Aceasta n-ar fi încă un rău; dar nu are nici măcar una bine definită. Într-adevăr, atunci cînd am cules acest cîntec, autoarea-informatoare mi-a spus că „în glasul ăla o fost oarecînd ceva colindă", și... ne-a cîntat pe melodia nr. 1, iar ulterior (23 aprilie 1950), dorind să verific cele constatate anterior, ne-a spus (de față fiind și o prietenă de a sa, care a confirmat cele susținute acum de autoare) că... „o cîntam pe glasul în care să cîntă colinda *Dimineața lui Crăciun*" = melodia nr. 2. Procedeul acesta — ca un text să se cînte pe o altă melodie sau... invers — în folclorul românesc este destul de obișnuit; totuși, la colindă, legătura între text și melodie este mai strînsă, un text de colindă avîndu-și melodia sa proprie, ce se păstrează de obicei într-o regiune întreagă, nu ca textele de cîntece, care își schimbă des melodia, nu numai eventual, de la un sat la altul, ci chiar la unul și același cîntăreț.

Așa fiind, echivocul în ce privește melodia acestei balade-colind nu va putea fi — cred — lămurit decît cu ocazia cel puțin încă a unei cercetări. Din aceste motive, asupra melodiei acum ne abținem a face orice comentarii. Le prezentăm doar pe ambele, problema din punctul acesta de vedere rămînînd încă deschisă, ba...devenind chiar și mai interesantă.

Circulația acestei balade-colind a fost, se pare, destul de redusă; centrul de expansiune este — în mod excepțional — același cu locul unde a avut loc desfășurarea evenimentelor cîntate, dar căile de răspîndire și variantele ce va fi suferit acest cîntec, prin adaptarea sa la diferite medii folclorice, ne sînt deocamdată necunoscute. Știm doar că autoarea, în tovărășie cu încă 3 fete, l-a cîntat pentru prima dată în seara de Crăciun a anului 1940, mergînd cu colinda pe la casele rudeniilor și prietenilor („de jalea ei mare, la Crăciunul ăla eram atît de buiece că nu știem de capul nostru", zice autoarea). În anul următor, 1941, nici atîta nu l-au mai cîntat căci cea mai bună prietenă a sa, pe care a învățat-o textul cîntecului, a plecat în serviciu la Turda. Celelalte... „nu prea știeu nici anul dintîi vorbele, cîntau ia așe după noi, iar altele care tăt vineau să le spun vorbele nu le-am dat, făr le-am spus să le scrie după cum le cîntam noi, și ele n-or putut scrie așe de iute precum noi cîntam, iar de învățat... toată n-a putut-o nime, că era lungă. Ne-o scris-o atunci doar un profesor de la Orșova care o venit cu gîndul să treacă de Crăciun la părinții săi rămași dincolo, care o spus că o va da la gazeta „Foaia noastră"; oarecine o și primit gazeta aia, dar eu nu, că eram fată și poștașul nu mi-o dat-o..." Tot în același an a murit și tatăl autoarei și a intrat Țara noastră în război, tîrîtă cu forța de către hitleriști. Jale mare în sat (redată în alte și alte cîntece din acel timp, dintre care am putut acum culege vreo cîteva), încît nici colindat nu prea s-a făcut de Crăciunul anului 1942. Mai pe urmă... durere și mai multă... Dar din fericire victorioasa Armată Roșie a zdrobit hoardele fasciste și astfel iată că acest cîntec, care desigur pe cale orală n-a depășit hotarul satului unde a văzut lumina zilei, a ieșit din stricta actualitate și a rămas doar în amintirea satului drept cîntecul care multora a stors lacrimi în seara de Crăciun a anului 1940. Și astăzi mulți își amintesc de „colinda de atunci a Gafiței" și de fragmente din ea, la care femeile își șterg o lacrimă din ochi, iar bărbaților li se îneacă glasul în un oftat adînc; Feleacul a suferit mult de pe urma războiului trecut.

Iată, deci, cum s-a reflectat în cîntecul popular din comuna Feleac un eveniment istoric de importanța celui amintit mai sus.

În întreaga literatură scrisă a acelui timp (presă, cărți, documente) și de altfel a întregului trecut dominat de clasele conducătoare exploatatore, aservite capitalismului trădător al intereselor poporului muncitor și înfeudate fascismului expansionist, nu vom găsi evenimente ca acestea sau în care să se oglindească chiar lupta de clasă, descrisă în mod adevărat; ci, ele au fost cu totul deformate [acolo], pentru că... așa cerea interesul de clasă și al capitalismului internațional.

Or, cîntecele populare prezintă realitatea în adevărata sa înfățișare, în cazul prezent: ura poporului față de fasciștii cotropitori, exponenți ai imperialismului, și disprețul adînc față de regele vînzător de țară [?] și nicidecum prietenie sinceră și alianță veșnică cu Axa sau devotamentul plin de recunoștință față de dinastia salvatoare, așa cum trîmbița oficialitatea antonesciană.

Așa că a folosi drept izvor de informație indicațiile istorice pe care le conține cîntecul popular nu înseamnează o aberație lipsită de spirit științific, ci chiar un ajutor prețios pentru cercetările istorice și o complectare a documentelor, căci oferă informații ce nu au fost consemnate în istoria oficială, informații care aduc lumină asupra unor adevăruri care în mod voit au fost ocolite – sau deformate de către cei interesați. Folclorul este într-adevăr „un răsunet al trecutului și o voce puternică a prezentului", cum foarte bine l-a definit folcloristul sovietic Socolov. De aceea, un izvor oral de informație, cum este un cîntec popular, e mai revelator decît multe documente scrise.

NOTA BENE. Revenind mai recent asupra arhivei de documente ale familiei I. R. Nicola am descoperit numeroase alte materiale, care ne-au prilejuit stabilirea următoarelor corecții, date auxiliare și precizări:

1) Articolul *Folclorul și istoria. Un cîntec despre Cedarea Ardealului de Nord — 1940* constituie textul comunicării prezentate de Ioan R. Nicola în 1951 atît la una din sesiunile Institutului de folclor din Cluj cît și la una din întîlnirile Societății pentru științe istorice din același oraș.
2) Fragmentul epistolar pe care l-am citat în prezentarea introductivă a materialului este extras dintr-o scrisoare pe care autorul o expediase la data menționată vechii sale colaboratoare Tatiana Gălușcă-Cîrșmariu. Această scrisoare ne-a fost cedată de către destinatara și posesoarea ei pentru completarea arhivei epistolare „I. R. Nicola".

continuare în p. 236

DOVEZI DE CONTINUITATE ÎN CULTURA POPULARĂ TRADIȚIONALĂ

— GROPILE DE PROVIZII —

ELENA MAXIM

Mărturiile culturii materiale tradiționale românești constituie dovezi grăitoare care atestă unitatea, continuitatea și specificul ei și, totodată, apartenența la cultura europeană. Din aceste mărturii care ni s-au transmis peste veacuri fac parte și gropile cu provizii.

Descoperirile arheologice, documentele de arhivă, cercetările etnografice de teren, precum și literatura de specialitate au demonstrat că de la începuturile civilizației omenești și pînă către zilele noastre gropile de provizii, așa cum le arată numele, erau destinate a păstra produsele agroalimentare în stare naturală sau semipreparată, de la cereale, zarzavat, legume și pînă la carne, fructe . . .

Groapă — cuvînt de origine dacică [1] — desemna deci și un loc în care erau depozitate alimente. Denumirile acestor gropi erau variate pe tot cuprinsul țării noastre, cele mai răspîndite fiind acelea de groapă de pîine, groapă de cartofi, groapă de mere, groapă de bucate. Urmează numeroase variante ca : groapă de grîne, gropi de alimente, groapă de produse, gropi de cereale, groapă, groapă oarbă, gropi cojenești, gropi românești, gropi tătărăști, gropi țărănești, gropi de siloz, gropi de zarzavat, gropi de legume, tătării, gropi turcești, groapă umblătoare, ghiveci, gropi arse, gropi nearse.

Săpăturile arheologice au scos la iveală în aproape toate așezările neolitice de pe teritoriul țării noastre gropi de provizii cu resturi de semințe, fructe, carne [2]. Astfel, săpăturile efectuate pentru diferite construcții în raza orașului București au dus la descoperirea de gropi de provizii ale populației traco-dacice din sec. 4—3 î.e.n. [3]. În apropierea comunei Sprîncenata, județul Olt, a fost descoperită o cetate geto-dacică din vremea lui Burebista, în incinta căreia a fost găsit „un număr neobișnuit de mare de gropi de provizii în formă de clopot, largi la partea inferioară și mult îngustate către gură" [4]. În Dealul Arhivelor din București sau la Cățelul

---

[1] I. I. Russu, *Elemente autohtone in limba română*, București, 1970, p. 170.

[2] *Istoria României*, vol. 1, București, Ed. Academiei, 1960, p. 55—56, 67.

[3] I. Ionașcu, Vl. Zirra, Seb. Morintz, Gh. Cantacuzino, Dinu V. Rosetti, *Șantierul arheologic București*, în „Materiale și cercetări arheologice", vol. VI, p. 770 ; *Descoperiri geto-dacice pe teritoriul Bucureștiului*, în „Calendarul Editurii Politice", 20 ianuarie 1980 ; *Istoria României*, vol. 1, *ed. cit.*, p. 90.

[4] *Ibidem.*

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 3, p. 221—236, București, 1989

Nou, tot pentru depozitarea cerealelor, au fost descoperite gropi în formă circulară, de clopot sau de sac datînd din sec. 2—1 î.e.n. [5]. De asemenea, în așezarea de la Tinosu (Prahova), într-o groapă de provizii s-au găsit încă semințe de cînepă calcinate [6]. În așezările din Moldova de la Șorogani, Lunca Giurei, Botoșana, Stîncești, Cotnari sau Poiana au fost găsite gropi în imediata apropiere a locuințelor, care cuprindeau boabe de orz, grîu, mei (carbonizate sau calcinate, ceea ce dovedește că populația geto-dacă din această parte a țării folosea, în secolele 4—2 î.e.n. [7], acest procedeu de depozitare a cerealelor. Deosebit de interesantă este descoperirea de la Șercaia (jud. Brașov) unde, pentru prima dată, a fost adus la suprafață un fragment de împletitură din nuiele lipite cu lut, care căptușea o groapă de provizii. În groapă a fost așezat un coș tronconic din nuiele lipite cu lut și apoi ars, în care se păstrau astfel cereale în stare bună de conservare chiar și trei ani [8]. Tot în astfel de gropi au fost așezate și chiupuri mari de lut în care se păstrau cerealele în condiții bune pe o perioadă îndelungată. Numeroase gropi de provizii au fost descoperite și în așezările dacice de la Pecica, Oradea—Salca, Girișul de Criș, Dașida, Otomani etc. [9].

Mai tîrziu, în sec. 3 e.n., în așezările carpice au fost descoperite nenumărate gropi de provizii. La Țifești s-a observat că, din cauză că pămîntul ținea umezeală, carpii ardeau gropile pentru a fi mai rezistente [10].

Din antichitate și pînă la sfîrșitul evului mediu s-au păstrat nenumărate urme despre gropile de provizii cu semințe de cereale, in, cînepă, leguminoase, carne etc.

Lumea elenistică se hrănește cu grîu adus din Tracia, iar la Pliniu cel Bătrîn găsim mărturii scrise despre importul de grîu de la geto-daci, deci se presupune că aceștia aveau grîu în cantități mari, pe care-l depozitau înainte de a-l fi vîndut. Astfel, în decopertările pentru faleza de la Mangalia s-au găsit săpate în stîncă adevărate antrepozite ale vremii, în care se depozitau cerealele ce urmau să ia drumul către Grecia și Roma [11]. De altfel, scriitorii antici povestesc despre faptul că se făceau „grînare sub pămînt", ca un fel de taverne ce se cheamă „sirii", după cum sînt cele din Cappadochia și Tracia [12].

Acest sistem de păstrare a cerealelor îl găsim consemnat și în perioada migrațiilor pe tot cuprinsul țării : Priscus în drum spre reședința lui Attila a întîlnit sate în care locuitorii aveau bucate în gropi și lichide în butoaie sau vase de lut ars [13]. La Botoșana au fost descoperite gropi de cereale adînci, de forme diferite, datînd din sec. 5—7 e.n., cele mai multe avînd formă cilindrică sau ca un sac cu gura mai îngustă și fundul puțin albiat. Unele erau săpate în trepte, altele erau arse. Gropi de acest fel au fost găsite și în așezarea de la Dodești. În gropile de bucate de la Cocorăni — Botoșani, s-au găsit oase de miel, semn că se obișnuia să se păstreze astfel și carnea. Gropile de bucate erau așezate grupat, separat de cele menajere [14]. Mai tîrziu, în sec. 7—9 e.n., la Bogdănești, Dodești, Horga, Spinoasa, Băiceni, Losna, Fundu Herței, Fundu Huș au fost găsite gropi de provizii tot de formă cilindrică, cu formă de sac sau neregulate, unele fiind numai lutuite, iar altele arse [15]. În continuare, gropi mari de provizii cu capacitate de pînă la 1500 kg, datînd din sec. X—XI e.n., au fost descoperite la Epureni, Dodești, Bîrlad, Oituz, Bacău. O groapă descoperită la Bîrlad era, de asemenea, căptușită cu împletitură de nuiele, lutuită și arsă pe dinăuntru [16]. În Muntenia, în așezarea de la Bucov—Tioca, au fost descoperite gropi aproximativ rotunde sau tronconice cu vîrful rotunjit datînd din sec. 8—9 e.n. În cetatea de scaun a voievodului Gelu — Dăbîca, jud. Cluj, datînd din sec. 9—10 e.n. — , au fost găsite gropi de provizii săpate lîngă locuințe. Gropi asemănătoare s-au găsit și în cetatea feudală de la Șirioara [17]. Între locuințele descoperite în așezarea de la Garvăn (sec. IX—X) [18] au fost găsite și gropi pentru păstrarea rezervelor de hrană. Prin urmare, în perioada secolelor IV—XIII e.n., gropile de provizii păstrînd urme de cereale carbonizate sau calcinate au constituit un element comun găsit în toate vetrele de sat descoperite pe teritoriul țării [19]. Gropile erau arse sau nearse, unele avînd pereții întăriți cu împletitură de nuiele lutuită și apoi arsă în interior. Forma lor era variată, neregulată (în trepte) sau regulată : tronconică, cilindrică, de sac sau oală, dreptunghiulară.

---

[5] *Ibidem.*

[6] R. Vulpe, Ec. Vulpe, *Les fouilles de Tinosu*, în „Dacia", an 1924, nr. 1, p. 184.

[7] Hadrian Daicoviciu, *Dacii*, București, Ed. Enciclopedică, 1972, p. 97 ; Silvia Teodoru, *Descoperiri de unelte dacice pe teritoriul Moldovei*, în „Terra nostra", an. 1973, nr. 3, p. 129 ; A. Florescu, S. Rață, *Complexul de cetăți traco-getice (sec. VI—III î.e.n.) de la Stîncești—Botoșani*, în „Studii și materiale", I, Suceava, 1969, p. 9—19.

[8] Aurelia Ignat, *Restaurarea și conservarea unui fragment de leasă dacică de la Șercaia, județul Brașov*, în „Acta musei Napocensis", XV, Cluj, 1978.

[9] I. H. Crișan, *Ceramica geto-dacică*, București, 1965, p. 185 ; Mircea Rusu ș.a., *Săpăturile arheologice de la Oradea—Salca*, în „Materiale și cercetări arheologice", vol. VIII.

[10] Gh. Bichir, *Cultura carpică*, București, Ed. Academiei, 1973, p. 25 ; Marilena Florescu, Gh. Constantinescu, *Așezarea din epoca bronzului de la Mînăstirea Fitionești*, în „Danubius", vol. 1, p. 118.

[11] M. T. Varro, *De re rustica*, I, 57 ; Plinius, *Istoria naturală*, XVIII, 7 (12), 63 și 69.

[12] M. T. Varro, *De re rustica*, I, 57.

[13] G. Popa-Lisseanu, *Izvoarele istoriei romånilor*, vol. VIII, 1936, p. 92.

Informații prețioase despre gropile de cereale le găsim menționate în documente. Întrucît, într-un litigiu din anul 1212, dintre mănăstirea Dealul Ovăzii și doi țărani, figurează ca obiect de dispută și două gropi [20], considerăm că acestea constituiau elemente prețioase de cultură materială, care erau folosite curent. Episcopul Magister Rogenius, la 1241, fugind din calea tătarilor, a fost obligat să se hrănească, printre altele, cu „puțină făină îngropată în pămînt, carne și altceva de mîncare” [21]. Amănunte despre felul în care se construiau gropile, ce formă aveau și cum puteau fi descoperite sînt redate de cavalerul burgund Walerand de Wavrin, care a luat parte la asediul cetăților Silistra, Turtucaia, Ciungin și Turnu [22]. De asemenea, Giovani Maria Angidello, care l-a însoțit pe Mohamed al II-lea în campania împotriva lui Ștefan cel Mare și a luat parte la bătălia de la Valea Albă (1476), printre alte capturi menționează și gropile de bucate, descriindu-le totodată și configurația [23]. Cronicarul turc Evlia Celebi [24] descrie cum reușeau turcii, prin iscoade, să afle locul gropilor săpate în pămînt.

---

[14] Dan Teodor, *Teritoriul est-carpatic în veacurile V—XI e.n. Contribuții arheologice și istorice la problema formării poporului român*, Iași, Ed. Junimea, 1978, p. 18.

[15] Dan Teodor, *op. cit.*, p. 75.

[16] Dan Teodor, *op. cit.*, p. 107.

[17] Maria Comșa, *Cultura materială veche românească. Așezările din secolele VIII—X de la Bucov, Ploiești*, București, Ed. Academiei, 1978, p. 41 ; Mircea Rusu și Ștefan Dănilă, *Cetatea feudală timpurie de la Șirioara*, în „File de istorie”, vol. 2, Bistrița, 1972 ; Șt. Pascu, M. Rusu și colab., *Cetatea Dăbica*, în „Acta Musei Napocensis”, vol. 5, 1968, p. 168.

[18] Gh. Ștefan, I. Barnea, M. Chișvasi-Comșa, B. Mitrea, *Săpăturile de la Garvăn*, în „Materiale și cercetări arheologice”, vol. VI și VIII ; Gh. Ștefan, I. Barnea, B. Mitrea, N. Angelescu, *Șantierul arheologic Garvăn (Dinogeția)*, în „Materiale și cercetări arheologice”, vol. IV.

[19] Panait I. Panait, *Așezare și locuință în bazinul mijlociu al Argeșului (sec. XIV—XVI)*, în „Revista Muzeelor”, an. 1971, nr. 3, p. 242 ; V. Spinei, *Realități etnice și politice în Moldova meridională în sec. X—XIII. Români și turanici*, Iași, Junimea, 1985, p. 105.

[20] Șt. Pascu, *Voievodatul Transilvaniei*, I, Cluj, Ed. Dacia, 1971, p. 339.

[21] G. Popa-Lisseanu, *Izvoarele istoriei românilor*, vol. V—VI, cap. XXXIV, p. 87.

Documentele consemnează, de asemenea, gropi de bucate pe familii sau pe persoane. În 1515, pe numele mănăstirii dominicane din Sighișoara, figurează 16 gropi [25]. Muzeul de istorie din Sighișoara deține 9 lespezi-capac pe care sînt gravați anii 1565, 1567, 1583, 1585, 1678, 1680, 1703, 1904, lespezi aparținînd unor gropi de vecinătate (mai multor familii). În 1610 breasla aurarilor a plătit 4 zloți pentru „un hambar săpat în pămînt" cu o capacitate de 37,5 gălețí de grîu [26]. După luptele pentru domnie de la Seleuș, între Mihai Appafi și Kemeny Janoș din 1662, armatele turcești staționate în Sighișoara au aflat prin vicleșug unde sînt plasate gropile de cereale și le-au prădat [27]. În registrul orașului Sighișoara, la anul 1722, sînt redate detalii de construire a gropilor de bucate, fiind consemnați și proprietarii lor (ale orașului, ale breslelor, ale persoanelor individuale), gropi avînd o capacitate de pînă la 800 de litri. Tot în arhiva orașului Sighișoara se află planuri cu detalii de identificare a gropilor construite, planuri de gropi, modul de construire (pereții căptușiți cu zid de cărămidă tencuit cu strat de mortar ori căptușiți cu legături de pari prinse în zid prin cîrlige de lemn ca să ferească boabele de contactul direct cu peretele) [28]. Gropile erau plasate în incinta gospodăriilor sau în piața orașului de jos, în orice caz în incinta cetății, care era apărată de năvălitori. În arhivele din Sighișoara se păstrează jurăminte ale constructorilor de gropi, prin care se legau să nu divulge locul lor, iar planurile gropilor și ale locului amplasării lor era predat primăriei tot sub jurămînt [29]. Gropi de bucate asemănătoare cu cele de la Sighișoara au fost consemnate și la Sibiu, Rupea, Arpașul de Sus, Poiana, Popești, Pecica [30]. La fel, într-un document din 1685, se menționează „groapă de pîine" la Petrești (Bacău), iar la 1718, „12 gropi de pîine" la Răcăciuni (Bacău) [31]. De altfel, din întreg evul mediu deținem dovezi documentare despre gropile de provizii, care puteau să aibă o capacitate de pînă la 4000 de kg pentru grîu și mazăre și 2800 de kg pentru ovăz [32].

---

[22] *Călători străini despre țările române*, vol. 1, București, Ed. Științifică, 1968, p. 99.

[23] *Ibidem*, p. 137.

[24] Titus Roșu, *Metode și mijloace de conservare și păstrare a alimentelor pentru iarnă și vară în obștea țărănească*, în „Biharea", an. 1976, nr. 4, p. 177.

[25] Alexe Mureșan, *Cîteva date privind asigurarea rezervelor de cereale în cetatea medievală a Sighișoarei*, în „Revista Muzeelor", an. 1965, nr. 1.

[26] Fr. Müler, *Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde*, „Neue Folge", II Band, III Heft, 1857, p. 408 ; *Schässburger Zeitung*, 1903, nr. 30.

[27] Alexe Mureșan, *op. cit.*

[28] Fr. Müler, *op. cit.*, Alexe Mureșan, *op. cit.*

[29] Alexe Mureșan, *op. cit.*

[30] *Ibidem.*

[31] Dorinel Ichim, *Zona etnografică Bacău*, București, Ed. Sport-Turism, 1983, p. 25.

[32] D. Giurescu, *Țara Românească în sec. XIV—XV*, București, 1973, p. 51.

Dispunem de mărturii scrise despre existența gropilor de bucate și din secolul trecut.

Ion Ionescu de la Brad, care a studiat astfel de gropi, menționează că acestea „erau odinioară magazine ale cultivatorilor noștri. Părăsind gropile cultivatorii noștri au părăsit un lucru bun, o practică atît de cuminte cît și chiar știința cea mai înaintată caută astăzi a le propaga în țările cele mai civilizate. Forma gropilor de bucate, pregătirea lor prin ardere, au făcut din aceste magazine subterane, magazinele cele mai bune și mai ieftine, magazinele acelea în care grînele se păstrează așa cum nici pînă astăzi știința n-a putut afla vreo clădire în care grînele să se păstreze și mai mult timp și mai bine decît în gropi... La gropile de bucate trebuiam a reveni și noi, mai ales noi care le-am avut odinioară atît de generale, cît și astăzi se găsesc întrebuințate de cultivatori”[33].

În descrierile călătorilor prin Dobrogea se menționează că turmele de oi venite la păscut de la munte cădeau în gropile de cereale rămase neastupate, acestea fiind un real pericol pentru păstori[34].

În tabloul comparativ complex, făcut de Tudor Pamfile în capitolul *Păstrarea produselor*[35], descrie și gropile de bucate din Muntenia, Dobrogea, Moldova.

Traian Herseni[36], în cadrul cercetărilor sale, menționează că la Pecineaga „unii țin încă grăunțele în gropi ca pe vremea turcilor”. De asemenea, Radu Octavian Maier[37] a întocmit un studiu — singurul de acest fel — despre gropile de bucate cercetate de el în Dobrogea și în „toată latura nordică a Dunării, de la Marea Neagră cam pînă la Ialomița”.

T. Roșu, în studiul său, pe baza materialului de arhivă și de teren, cu referire specială la Țara Crișurilor, analizează diacronic gropile de cereale, gropile de cartofi, modalități de păstrare etc.[38].

În subcapitolul *Depozitarea produselor cerealiere*, Gh. Iordache[39] opinează că cerealele, la început, au fost depozitate în podul caselor și apoi în alte încăperi. Cu acest punct de vedere nu putem fi de acord pentru că, așa cum am demonstrat prin dovezile arheologice, locuințele, încă din comuna primitivă, au avut lîngă sau în incinta lor gropi de provizii, hambare. Autorul nu-și propune să analizeze decît depozitarea cerealelor păioase și a porumbului. Deși intenționează să facă un tablou la scara întregii țări, informația documentară și de teren e redusă, dovadă exemplele puține în ceea ce privește elementele arhaice păstrate pînă către zilele noastre. Cu toate că a avut la îndemînă materialul bogat de teren cules de către cercetătorii Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice și de muzeografi, pe bază de chestionare pentru Atlasul Etnografic al României, spațiul redus ce și l-a propus nu i-a permis o analiză aprofundată a problemei.

---

[33] *Opere agricole*, vol. II, București, Ed. Academiei, 1968, p. 164.

[34] I. Georgescu, *15 ani de transhumanță în Țările Române*, în „Analele Dobrogei”, an. V—VI, p. 40.

[35] *Agricultura la români*, București, 1913, p. 217.

[36] *Sociologia românească*, vol. I, 1936, p. 40.

[37] R. O. Maier, *Gropile de păstrat bucate (cereale) în Dobrogea*, în „Revista Muzeelor”, an. 1968, nr. 3.

[38] *Op. cit.*

[39] Gh. Iordache, *Ocupațiile tradiționale pe teritoriul României*, vol. I, București, Ed. Scrisul Românesc, 1985, p. 89.

Tratatul de etnografie al lui I. Vlăduțiu semnalează acest mod de păstrare a cerealelor[40].

Seria de monografii zonale apărută în Editura Sport-Turism cuprind referiri și la folosirea gropilor de produse.

În 1978, G. Moraru[41] publică 2 hărți, însoțite de comentarii, care se referă numai la teritoriul Dobrogei, în care este redată o tipologie și aria de folosire a gropilor de cereale.

În timpul cercetărilor noastre din anul 1976 am fotografiat o groapă de bucate (care nu se mai folosea) în gospodăria lui Vasile Bădilă din com. Valea Argovei, județul Călărași[42].

Cercetările sistematice și unitare pe bază de chestionare întreprinse pentru Atlasul Etnografic al României au consemnat că, în jurul anului 1900, acest element arhaic de cultură materială era prezent în 29 de județe ale țării[43] cuprinzînd toate regiunile istorico-geografice, păstrate fie sub formă vie, adică era folosit încă la acea dată, fie doar în memoria colectivă. Pe baza acestui material prețios pentru istoria culturii materiale a României, I. Vlăduțiu va întocmi o hartă cu tipologia gropilor de bucate, iar P. Popovăț și N. Nițu au cuprins gropile de cereale și cartofi la întocmirea hărților lor pentru Atlasul Etnografic al României[44].

Cu toate că unii autori înclină să creadă că gropile de cereale au existat atît de mult timp pe teritoriul țării noastre datorită pericolului invaziei turcești și tătărăști[45], noi considerăm că au fost cauze multiple care au favorizat persistența în timp a acestui element de cultură materială. De altfel, cercetările de teren, atît cele proprii cît și culegerile pentru Atlasul Etnografic al României, au dovedit că gropile de bucate nu erau utilizate numai în vremuri de restriște. Gropile au rămas în practica țăranului pentru că solicitau pentru construirea lor foarte puțin material și erau la îndemîna oricui. Erau sigure, adăposteau cu discreție hrana și semințele recoltei următoare. De altfel, vremurile de restriște au alternat cu vremuri lungi de liniște, deci practica construirii gropilor se putea pierde dacă funcționalitatea și, deci, folosirea lor nu ar fi fost impusă de necesitate și nu de pericol. Gropile se păstrau de la an la an, dar se construiau și foarte repede în orice loc era nevoie. În zonele cu pămînt mult și cu recolte bogate se făceau gropi pe arie, economisindu-se transportul cerealelor în gospodărie, pentru că de la gropi se duceau direct spre piețele de desfacere. De asemenea, în timp ce în lăzi de cereale, în trunchiuri de copac, în coșuri de nuiele lipite cu lut, grăunțele trebuiau periodic vînturate pentru că altfel prindeau o ciupercă și nu se mai putea folosi cu plăcere, această operație nu mai era necesară în gropi, unde boabele nu se stricau decît accidental, deci practica păstrării în gropi, verificată de milenii, era mai lesnicioasă. Gropile de cereale au dispărut o dată cu pătrunderea capitalismului în agricultură, care a determinat extinderea suprafețelor cultivate și obținerea unor producții mari, cerute de piața de schimb. În consecință, s-a impus necesitatea construirii unor hambare încăpătoare din scînduri, care să cuprindă recoltele mult mai mari decît pînă atunci. Astfel, gropile devenind neîncăpătoare, s-a trecut la construirea magaziilor, de unde boabele erau ușor de încărcat și descărcat.

---

[40] Ion Vlăduțiu, *Etnografia românească*, București, Ed. Științifică, 1973.

[41] *Păstrarea produselor agricole*, în „Buletinul Atlasului Etnografic al României", an. 1978, nr. 6.

[42] Arhiva etnografică a Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Chestionar „Ocupații", sat. Valea Argovei, jud. Călărași ; culeg. Elena Maxim.

[43] Cercetările au fost efectuate de specialiști ai I.C.E.D. : dr. Gh. Aldea, M. Budiș, A. Ciobănel, G. Comanici, I. Drăgoescu, P. Drogeanu, dr. N. Dunăre, dr. I. Ghinoiu, dr.S. Iosipescu, dr. R. O. Maier, E. Maxim, dr. G. Moraru, A. Motomancea, dr. Al. Popescu, P. Popovăț, M. Sadoveanu, O. Văduva, dr. V. Vetișanu, dr. I. Vlăduțiu, B. Zderciuc ; muzeografi : A. Bârcă, P. Cazacu, R. Ciucă, V. Deleanu, St. Enache, I. Goia, L. Mihăilescu, G. Nițu, M. Ostap, St. Palada, C. Popa, C. Popescu ; cercetătorii de la Academia de Științe Social Politice, filiala Craiova : dr. Gh. Iordache, dr. N. Nițu, M. Popilian. Cele 29 de județe sînt : Argeș, Bihor, Botoșani, Brașov, Buzău, Brăila, Călărași, Constanța, Cluj, Dolj, Dîmbovița, Galați, Gorj, Giurgiu, Iași, Ialomița, Mureș, Mehedinți, Neamț, Olt, Prahova, Sălaj, Suceava, Sector agricol Ilfov, Teleorman, Tulcea, Vaslui, Vrancea, Vîlcea.

[44] Arhiva etnografică a I.C.E.D. — hărți în faza de manuscris.

[45] R. O. Maier, *op. cit.;* Tr. Herseni, *op. cit.;* Gh. Iordache, *op. cit.*

Nu putem fi de acord cu părerea că în Transilvania gropile de bucate au fost întrebuințate mai rar pentru că „sărăcia datelor conservate de tradiția orală locală indică acest lucru"[46]. În Transilvania, administrația austro-ungară, prin legăturile ei comerciale cu Europa, instalate mai de timpuriu ca în restul provinciilor românești, a impus prin lege interzicerea gropilor, ducînd la construirea magaziilor, care dădeau posibilitatea depozitării unor recolte mult mai mari. Aceste recolte mari erau cerute de noile relații economice ce se dezvoltă în Europa apuseană mai repede ca în cea răsăriteană. Și în celelalte provincii istorice Regulamentul Organic[47] obliga la construirea coșarelor pentru grîu și a pătulelor pentru porumb, dar măsura nu s-a aplicat riguros, pentru că nu era urmărită perseverent. La aceste argumente adăugăm un altul, și anume existența pe teritoriul respectiv a depozitelor de cereale în pămînt pînă în secolul al XIX-lea. Cercetările pentru Atlasul Etnografic al României, ca și literatura de specialitate, au consemnat persistența gropilor de cereale atît în practica țăranilor, cît și în memoria colectivă a locuitorilor din județele Mureș, Bihor, Cluj, Timiș, Brașov, Sibiu, fapt care indică existența acestui element arhaic de cultură materială și în Transilvania.

Un alt argument este cel toponimic. Multe denumiri de sate sau din hotarul satului indică locuri în care țăranii își depozitau bucatele în gropi pentru o perioadă mai lungă de timp. O serie de sate poartă denumiri care te duc cu gîndul la gropi de provizii : Groape, Gropanele, Gropeni, Gropnița, Gropșani, Groapa Rădii, Groapa Tufei, Groapa Vlădichii etc. Prin urmare, acest străvechi element al culturii materiale a fost unitar pe întreg teritoriul românesc.

Gropile de provizii le-am grupat, în studiul nostru, pe 3 categorii : gropi pentru cereale, gropi pentru zarzavat și legume și gropi pentru fructe.

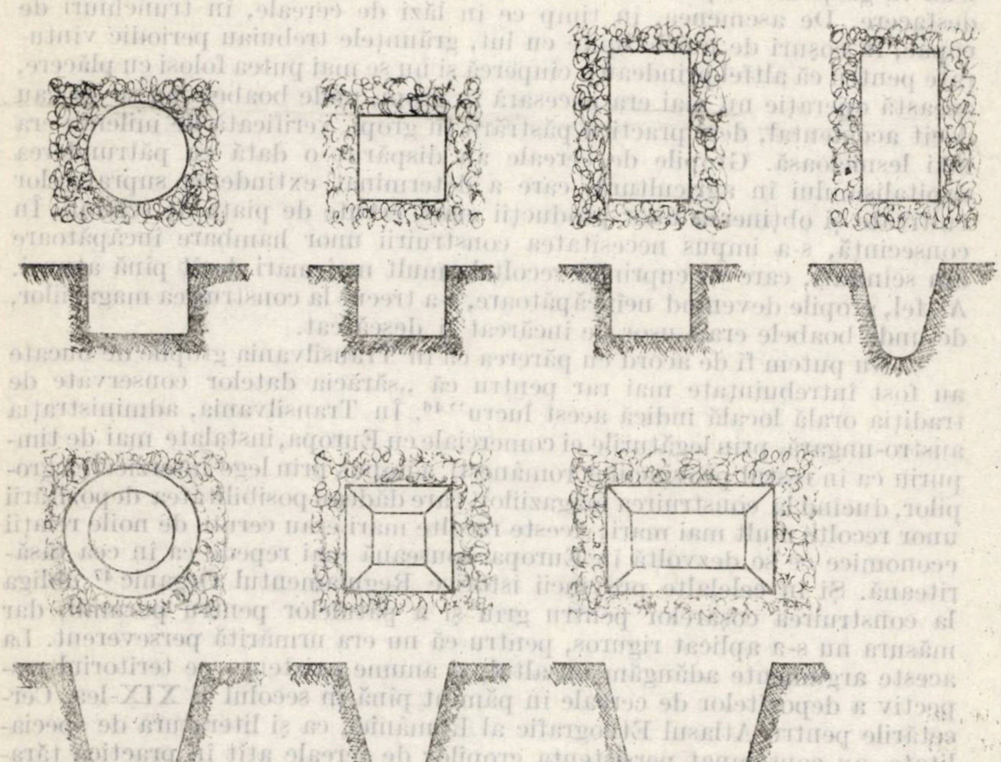
Gropile pentru cereale

Pe teritorul țării noastre au fost înregistrate de cercetările etnografice forme variate ale gropilor pentru cereale : tronconică, cilindrică, dreptunghiulară, pătrată, ca o oală (vezi planșele 1 și 2). Modul de construire se deosebea, în parte, prin faptul că se ardeau sau nu pereții. Se

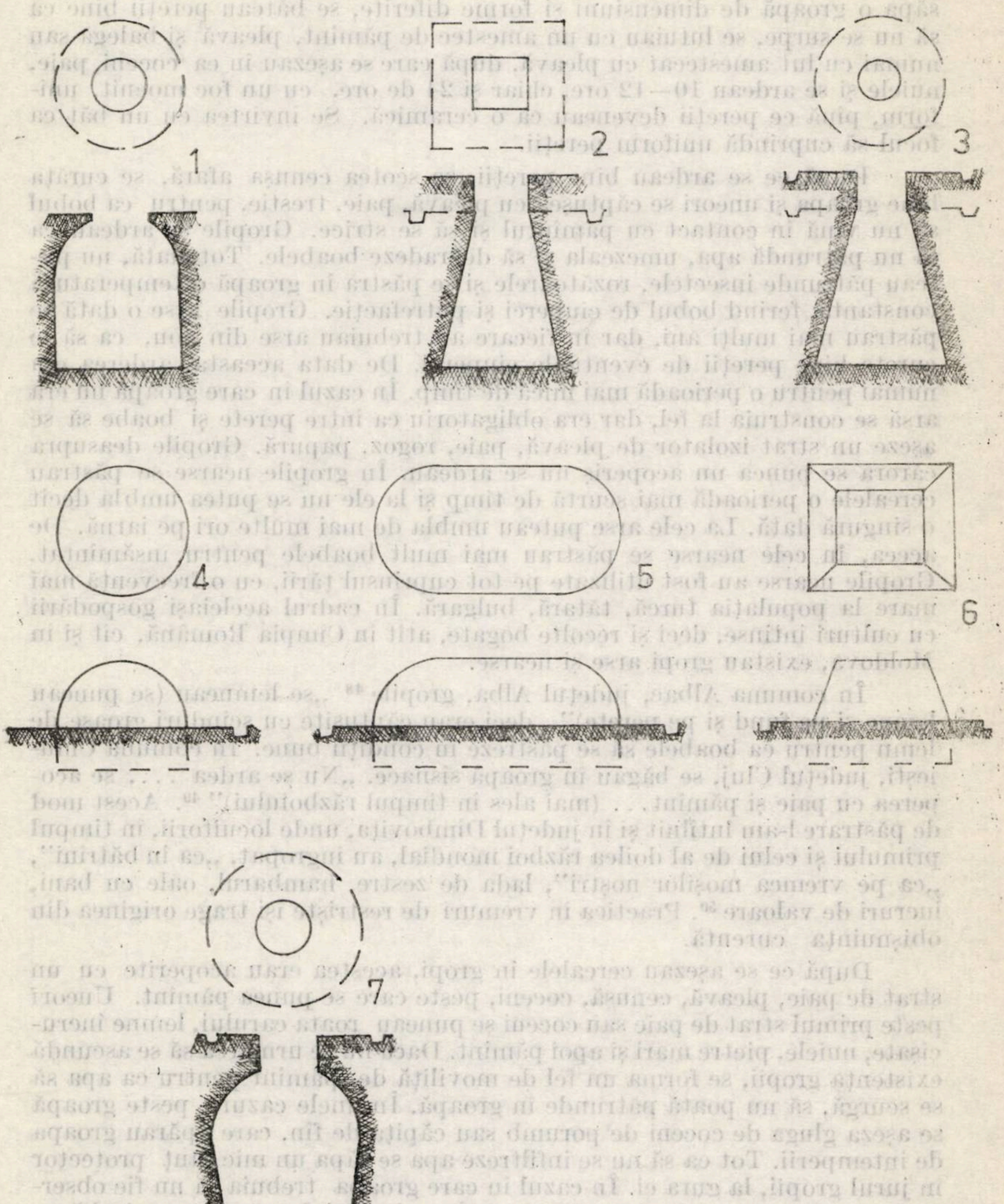
---

[46] Gh. Iordache, *op. cit.*, p. 186.

[47] Ilie Corfus, *Agricultura Țării Românești în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, București, Ed. Academiei, 1969, p. 224.



Planşa 1 — GROPI DE CEREALE
Desene: arh. Sandu Constantin



Planșa 2 — 1 ; 2 ; 3 — GROPI DE CEREALE
4 ; 5 ; 6 ; 7 — GROPI DE FRUCTE
Desene: arh. Sandu Constantin

săpa o groapă de dimensiuni și forme diferite, se băteau pereții bine ca să nu se surpe, se lutuiau cu un amestec de pămînt, pleavă și balegă sau numai cu lut amestecat cu pleavă, după care se așezau în ea coceni, paie, nuiele și se ardeau 10–12 ore, chiar și 24 de ore, cu un foc mocnit, uniform, pînă ce pereții deveneau ca o ceramică. Se învîrtea cu un băț ca focul să cuprindă uniform pereții.

După ce se ardeau bine pereții, se scotea cenușa afară, se curăța bine groapa și uneori se căptușea cu pleavă, paie, trestie, pentru ca bobul să nu vină în contact cu pămîntul și să se strice. Gropile se ardeau ca să nu pătrundă apa, umezeala și să degradeze boabele. Totodată, nu puteau pătrunde insectele, rozătoarele și se păstra în groapă o temperatură constantă, ferind bobul de ciuperci și putrefacție. Gropile arse o dată se păstrau mai mulți ani, dar în fiecare an trebuiau arse din nou, ca să le curețe bine pereții de eventuale ciuperci. De data aceasta, arderea era numai pentru o perioadă mai mică de timp. În cazul în care groapa nu era arsă se construia la fel, dar era obligatoriu ca între perete și boabe să se așeze un strat izolator de pleavă, paie, rogoz, papură. Gropile deasupra cărora se punea un acoperiș nu se ardeau. În gropile nearse se păstrau cerealele o perioadă mai scurtă de timp și la ele nu se putea umbla decît o singură dată. La cele arse puteau umbla de mai multe ori pe iarnă. De aceea, în cele nearse se păstrau mai mult boabele pentru însămînțat. Gropile nearse au fost utilizate pe tot cuprinsul țării, cu o frecvență mai mare la populația turcă, tătară, bulgară. În cadrul aceleiași gospodării cu culturi întinse, deci și recolte bogate, atît în Cîmpia Română, cît și în Moldova, existau gropi arse și nearse.

În comuna Albac, județul Alba, gropile[48] „se lemneau (se puneau lemne și pe fund și pe perete)”, deci erau căptușite cu scînduri groase de lemn pentru ca boabele să se păstreze în condiții bune. În comuna Chiuiești, județul Cluj, se băgau în groapă sîsîiace. „Nu se ardea ..., se acoperea cu paie și pămînt... (mai ales în timpul războiului)”[49]. Acest mod de păstrare l-am întîlnit și în județul Dîmbovița, unde locuitorii, în timpul primului și celui de al doilea război mondial, au îngropat, „ca în bătrîni”, „ca pe vremea moșilor noștri”, lada de zestre, hambarul, oale cu bani, lucruri de valoare[50]. Practica în vremuri de restriște își trage originea din obișnuința curentă.

După ce se așezau cerealele în gropi, acestea erau acoperite cu un strat de paie, pleavă, cenușă, coceni, peste care se punea pămînt. Uneori peste primul strat de paie sau coceni se puneau roata carului, lemne încrucișate, nuiele, pietre mari și apoi pămînt. Dacă nu se urmărea să se ascundă existența gropii, se forma un fel de moviliță de pămînt pentru ca apa să se scurgă, să nu poată pătrunde în groapă. În unele cazuri, peste groapă se așeza gluga de coceni de porumb sau căpița de fîn, care apărau groapa de intemperii. Tot ca să nu se infiltreze apa se săpa un mic șanț protector în jurul gropii, la gura ei. În cazul în care groapa trebuia să nu fie observată, se acoperea gura ei (peste pămînt) cu bucăți de pămînt cu iarbă ca să nu se detașeze de restul teritoriului din jur și se însemna locul ei printr-o floare, cîţiva paşi de la o plantă, arbore, clădire etc. Răufăcătorii sau populaţia năvălitoare le găseau după mai multe semne : pe porţiunea unde erau gropile, iarna, zăpada era ușor topită pentru că boabele degajau căldură ; dacă se lovea pămîntul cu un lanţ în dreptul gropii se scotea un sunet înfundat, de aici şi practica de a se aşeza pietre la gură ; primăvara, toamna, pe locul cu groapa nu exista rouă din cauza căldurii degajată de boabe.

---

[48] Arhiva etnografică I.C.E.D. — culeg. A. Ciobănel.

[49] *Ibidem.*

[50] *Ibidem* — culeg. E. Maxim.

În groapă se aşezau boabele bine uscate, temeinic vînturate, curăţate de impurităţi. Experienţa de milenii l-a învăţat pe om reguli agrotehnice care apoi au fost explicate de ştiinţă. Pornind de la această experienţă oamenii de ştiinţă au studiat şi au construit hambare din fier sau beton cu curenţi de aer, care dau posibilitatea depozitării în silozuri a unor cantităţi mari de cereale, ce sînt păstrate azi în patrimoniul statului.

Gropile de bucate erau aşezate la locul ariei de treierat, în spatele casei, mai departe de casă, spre terminarea vetrei satului, în cîmp, sub un deal, în pădure, în grădină, în casă sub aplecătoare, în grajd, sub şură, la poartă. La Ciolpani [51] se relatează că făceau gropi de cereale cei ce aveau pămînt mult, iar în Spanţov [52] ,,cam toţi aveau gropi''.

Capacitatea gropilor de cereale era diferită, în funcţie de sortimentul păstrat, de puterea economică a gospodăriei, de numărul de gropi pe care-l poseda o gospodărie, de multiplele posibilităţi de păstrare a unei gospodării (pod, buduroaie, lăzi etc.).

O groapă putea să fie adîncă între 0,70 m şi 8 m, largă între 1 şi 4 m, iar capacitatea ei maximă era variată. Vom insera cîteva exemple : în satul Pantelimon [53] se făceau gropi mari de pînă la 500 de baniţe ; în Galbenu [54], gropi de 100 de saci ; în Fulga [55], gropi de 70 de saci ; la Petrăchioaia [56], gropi de pînă la 3 000 de kg ; în Drăgoieşti [57], gropi de, pînă la 1 vagon ; la Băleni [58], gropi de pînă la 30 de duble, iar la Siliştea [59], gropi de pînă la 500 de saci. Am enunţat aici capacităţile maxime, dar ele erau şi mai mici. Gropile pentru orz, ovăz, mei erau mai mici decît cele pentru grîu sau secară. De asemenea, gropile care păstrau sămînţa anului viitor erau mai mici decît cele care păstrau cerealele pentru consum.

La construirea gropilor de cereale au existat anumite practici rituale care aveau drept scop să le apere de răuvoitori, să nu se strice boabele, să aducă bunăstarea gospodarului etc. Aceste practici s-au pierdut în decursul vremii, pentru că nu au stat în atenţia cercetării. Faptul că la Moşeşti, în aşezarea din secolul XI—XII e.n., lîngă bordei, au fost săpate gropi de provizii de formă cilindrică, adînci de 2,5 m şi pe fundul cărora era îngropat cîte un iepure, demonstrează că pentru asigurarea unei ,,gropi pline de provizii'', care să nu fie atacată de nimeni, sau pentru alte credinţe pierdute pînă la noi, s-au practicat diferite acte rituale [60].

---

[51] *Ibidem* — Sector agricol Ilfov — culeg. M. Budiş.

[52] *Ibidem* — judeţul Călăraşi — culeg. E. Maxim.

[53] *Ibidem* — jud. Constanţa — culeg. M. Budiş.

[54] *Ibidem* — jud. Brăila — culeg. M. Budiş.

[55] *Ibidem* — jud. Prahova — culeg. M. Popilian.

[56] *Ibidem* — jud. Ialomiţa — culeg. E. Maxim.

[57] *Ibidem* — jud. Ialomiţa — culeg. M. Budiş şi G. Moraru.

[58] *Ibidem* — jud. Dìmboviţa — culeg. I. Vlăduţiu.

[59] *Ibidem* — jud. Brăila — culeg. I. Vlăduţiu.

[60] K. Horedt, *Contribuţii la istoria Transilvaniei in sec. IV—XIII*, Bucureşti, 1958, p. 65.

Literatura de specialitate consemnează practica păstrării proviziilor alimentare în gropi pînă către secolul nostru în întreaga Europă, fapt care a favorizat studierea lor nemijlocită [61].

În afară de gropi de provizii, pe teritoriul țării noastre au fost înregistrate și bîrloage [62], adică locuințe săpate în stînca moale de nisip, prundiș, gresie, stuf. Locuitorii acestor locuințe s-au preocupat să-și sape în același mod și depozite pentru produsele agroalimentare, fie în incinta locuinței sub forma unei cămări sau a unui dulap, fie lîngă locuință, săpînd o încăpere separată. Asemenea bîrloage au fost găsite în partea de vest a Șimleului Silvaniei, la Cluj (partea dinspre Someș), la Ocna Sibiului, Sighișoara, partea deluroasă a Munteniei [63].

O altă practică de depozitare a produselor agroalimentare era aceea a amenajării unor adevărate grînare săpate în deal — în stînca moale —, departe de locuința din sat. În aceste amenajări țăranii își depozitau produsele agroalimentare, în cadrul gospodăriei din sat păstrîndu-și doar alimentele pentru consumul imediat. Acest mod de depozitare era impus de mai mulți factori. În unele sate, locul de casă din vatra satului era mic, datorită terenului accidentat, și nu se puteau desfășura multe anexe gospodărești în jurul locuinței [64]. O altă cauză este aceea de a pune alimentele în siguranță față de atacuri neașteptate, în vremuri de restriște, sau de a scăpa de sub controlul fiscului, al dărilor. De asemenea, acest mod de depozitare a alimentelor era lesnicios pentru că nu solicita material lemnos, care de multe ori, în anumite zone, nu era la îndemîna oricui, și se folosea mulți ani la rînd. Astfel de grînare săpate în stîncă au fost utilizate pe valea Prutului, la Fundu Răcăciuni, Pîrîu, Sarca, Stînca, Măgura, Hotar (lîngă Tileagd) [65], amplasate în afara satului și închise cu uși masive din lemn, cu zăvoare tot din lemn. Un călător străin, Giovani Andrea Gromo, trecînd prin Sighișoara (1566—1567), nota că în împrejurimile cetății există un deal „în întregime din tuf și e plin de peșteri în care, după mărturia celor mai bătrîni și mai de vază localnici, se adăpostesc și se păstrează de 180 de ani încoace cereale cît se poate de bine. Și acest lucru se întîmplă pentru că aceste cereale nu se recoltează și nu se ridică de pe cîmp niciodată mai înainte ca boabele să se scuture de la sine din spic" [66].

Fenomenul nu este izolat, specific numai teritoriului României. Astfel de amenajări au fost întîlnite și în Ungaria, Algeria, Maroc, Tunisia, Mexic, Grecia, Bulgaria, după cum se observă pe arii mari geografice [67].

---

[61] D. Zelenin, *Russiche Volkskunde*, Berlin und Leipzig, 1924, p. 54; L. Brelenstein, *Die Holzbauten und Holzgeräte der Letten*, p. 126; Br. Schier, *Die Kunstblume von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin, Akademie Verlag, 1937, p. 234; L. Niederle, *Slovenske starine*, Novi Sad, 1954, p. 124; Vakarelski H., *Etnografia na Bălgaria*, 1974. Din fototeca Muzeului Etnografic din Budapesta ne-a parvenit, prin intermediul regretatului N. Dunăre, o fotografie a unei gropi de bucate din regiunea Comarom, R. P. Ungaria, trimisă de dr. Tamás Hoffmann.

[62] Bîrlog — cuvînt de origine slavă — vezi Vámszer Géza, *Date etnografice cu privire la bîrloage și pivnițele din Transilvania, locuite la începutul sec. al XX-lea*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1957—1958", p. 303—305.

[63] Brudui Mihalache, *O locuință bordei în zona Brateșului*, în „Danubius", vol. 1.

[64] Arhiva etnografică a I.C.E.D. — culeg. E. Maxim.

[65] Dorinel Ichim, *op. cit.*, p. 66; Titus Roșu, *op. cit.*, p. 176.

[66] Ion Drăgoescu și Elena Maxim, *Noi date referitoare la păstrarea produselor agroalimentare*, în „Buletinul Atlasului Etnografic al României", an. 1980, nr. 8.

[67] Vámszer Géza, *op. cit.*: Cholnoky Jenö, *Barlangvilág, barlanglakások*, 1943; Flóris Rómer, *Maggarhoni lakott balangok*, Budapest, 1956.

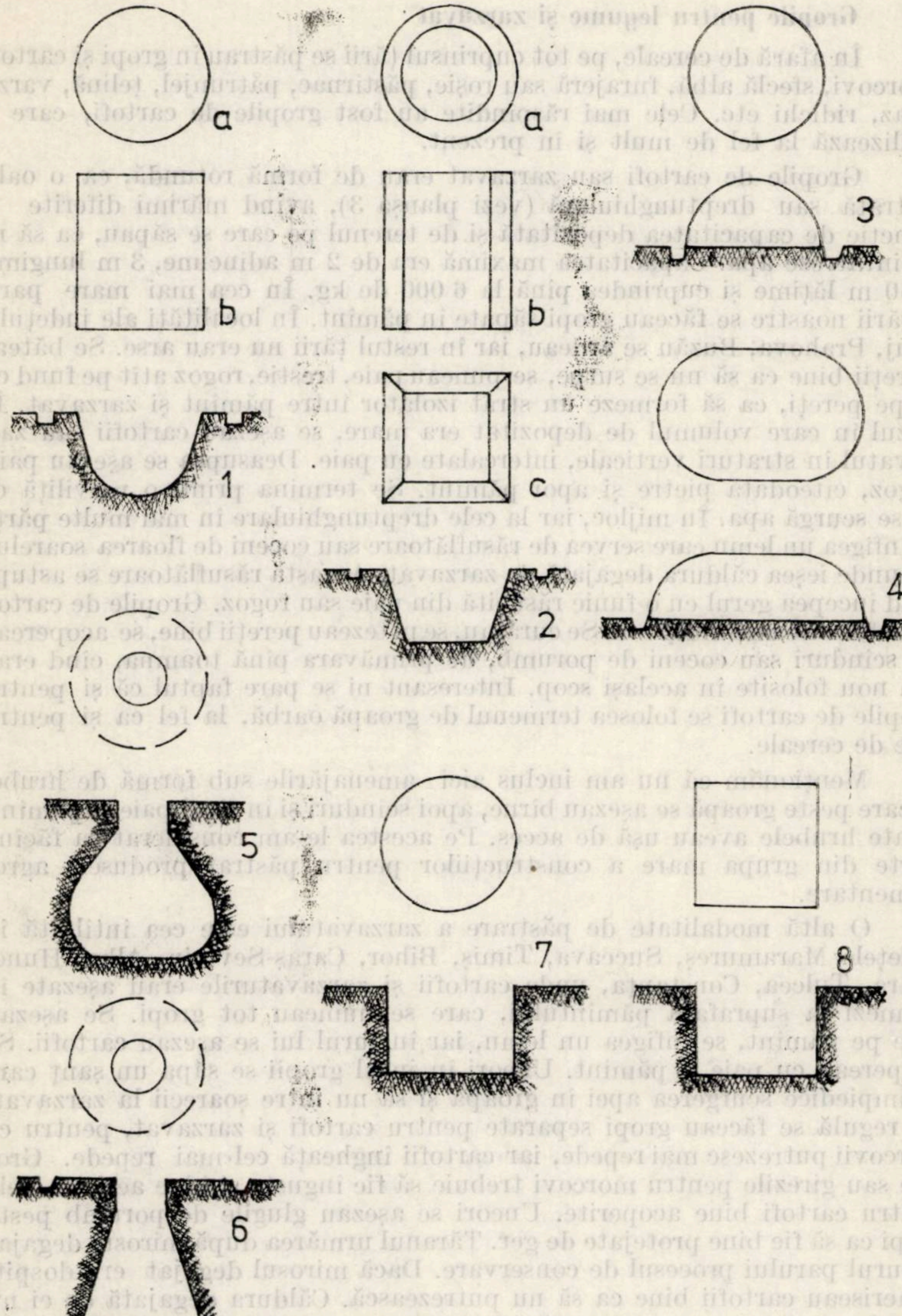
Gropile pentru legume și zarzavat

În afară de cereale, pe tot cuprinsul țării se păstrau în gropi și cartofi, morcovi, sfeclă albă, furajeră sau roșie, păstîrnac, pătrunjel, țelină, varză, praz, ridichi etc. Cele mai răspîndite au fost gropile de cartofi, care se utilizează la fel de mult și în prezent.

Gropile de cartofi sau zarzavat erau de formă rotundă, ca o oală, pătrată sau dreptunghiulară (vezi planșa 3), avînd mărimi diferite în funcție de capacitatea depozitată și de terenul pe care se săpau, ca să nu se infiltreze apa. Capacitatea maximă era de 2 m adîncime, 3 m lungime, 1,50 m lățime și cuprindea pînă la 6 000 de kg. În cea mai mare parte a țării noastre se făceau gropi săpate în pămînt. În localități ale județului Cluj, Prahova, Buzău se ardeau, iar în restul țării nu erau arse. Se băteau pereții bine ca să nu se surpe, se puneau paie, trestie, rogoz atît pe fund cît și pe pereți, ca să formeze un strat izolator între pămînt și zarzavat. În cazul în care volumul de depozitat era mare, se așezau cartofii sau zarzavatul în straturi verticale, intercalate cu paie. Deasupra se așezau paie, rogoz, cîteodată pietre și apoi pămînt. Se termina printr-o moviliță ca să se scurgă apa. În mijloc, iar la cele dreptunghiulare în mai multe părți, se înfigea un lemn care servea de răsuflătoare sau coceni de floarea soarelui, pe unde ieșea căldura degajată de zarzavat. Această răsuflătoare se astupa cînd începea gerul cu o funie răsucită din paie sau rogoz. Gropile de cartofi erau folosite mai mulți ani. Se curățau, se netezeau pereții bine, se acopereau cu scînduri sau coceni de porumb, de primăvara pînă toamna, cînd erau din nou folosite în același scop. Interesant ni se pare faptul că și pentru gropile de cartofi se folosea termenul de groapă oarbă, la fel ca și pentru cele de cereale.

Menționăm că nu am inclus aici amenajările sub formă de hrube, la care peste groapă se așezau bîrne, apoi scînduri și în final paie și pămînt. Toate hrubele aveau ușă de acces. Pe acestea le-am considerat ca făcînd parte din grupa mare a construcțiilor pentru păstrat produsele agroalimentare.

O altă modalitate de păstrare a zarzavatului este cea întîlnită în județele Maramureș, Suceava, Timiș, Bihor, Caraș-Severin, Alba, Hunedoara, Tulcea, Constanța, unde cartofii și zarzavaturile erau așezate în grămezi la suprafața pămîntului, care se numeau tot gropi. Se așezau paie pe pămînt, se înfigea un lemn, iar în jurul lui se așezau cartofii. Se acopereau cu paie și pămînt. Uneori în jurul gropii se săpa un șanț care să împiedice scurgerea apei în groapă și să nu intre șoarecii la zarzavat. De regulă se făceau gropi separate pentru cartofi și zarzavat, pentru că morcovii putrezesc mai repede, iar cartofii îngheață cel mai repede. Gropile sau girezile pentru morcovi trebuie să fie înguste și bine aerisite, cele pentru cartofi bine acoperite. Uneori se așezau glugile de porumb peste gropi ca să fie bine protejate de ger. Țăranul urmărea după mirosul degajat în jurul parului procesul de conservare. Dacă mirosul degajat era dospit, se aeriseau cartofii bine ca să nu putrezească. Căldura degajată de ei nu trebuia să fie mare, pentru că intrau foarte repede în procesul de fermentație. O toamnă lungă și călduroasă obliga la multă precauție și chiar la întîrzierea așezării lor în gropi. Cartofii trebuiau să fie bine copți, complet uscați și curățați de pămînt. De regulă se puneau cartofii sau zarza-


a
a
b
b
3
1
c
4
2
5
7
8
6

Planșa 3 — GROPI DE CARTOFI
Desene: arh. Sandu Constantin

vatul în gropi cînd cantitatea păstrată era mare și se umbla la ele mai mult primăvara. Cu grijă ca să nu pătrundă frigul se putea umbla și în restul timpului. Locul de amplasare a gropilor de legume sau zarzavat era diferit : se săpau în casă, sub pat, în cămară, sub polată, sub chiler, în fața casei, în apropierea locuinței, în grădiniță sau în hotarul unde erau cultivați. O dată cu apariția caselor din cărămidă și a pivnițelor aproape în fiecare gospodărie, zarzavatul și cartofii pentru consumul curent se păstrau în pivnițe, iar cei pentru primăvară în gropi. Tehnica păstrării cartofilor și a zarzavatului în gropi este folosită mult și în prezent, în întreaga țară.

Gropile pentru fructe

Cercetările de teren, culegerile de material pentru Atlasul Etnografic al României, ca și literatura de specialitate menționează că în județele Alba, Arad, Argeș, Dîmbovița, Bihor, Buzău, Maramureș, Hunedoara, Prahova, Timiș, fructele (mere, pere, gutui) erau păstrate în groapă în același mod ca și cartofii.

În scrierile călătorilor străini care au trecut prin țara noastră se descriu „merele aromatice, frumoase și gustoase" [68] pe care le-au mîncat la mesele la care au participat, mere păstrate în pivnițe sau gropi.

Fructele neprelucrate, bine coapte, nelovite puteau fi păstrate pentru iarnă fie în paie sau pe atelaje special amenajate, în pod, în pivnițe, fie în gropi. Gropile erau de 2 categorii : organizate direct pe sol sau săpate în pămînt. Gropile de fructe se făceau în grădina cu flori sau legume, pe lîngă casă, în livadă.

Gropile așezate direct pe pămînt se construiesc astfel : se curăță terenul cu sapa ; se mătură ; se bate bine pămîntul ; se așază un strat de paie, frunze uscate, rogoz ; se așază fructele în straturi de la mijloc spre margine la cele rotunde și ovale sau de la un capăt la celălalt la cele dreptunghiulare și pătrate. Peste ele se așază un strat de paie, frunze uscate și iar paie, un strat gros care să protejeze fructele de frig. Uneori deasupra se așeza un strat de pămînt, o glugă de coceni sau o căpiță de fîn. În jurul gropii se săpa un șanț ca să se scurgă apa. Tot pentru a nu pătrunde apa la fructe, se alegea un loc în pantă.

Forma acestor gropi era de regulă rotundă, ovală sau dreptunghiulară (vezi planșa 2). În multe cazuri se construiau și gropi pătrate. Forma gropilor nu s-a impus pe regiuni sau zone pentru a înscrie arii zonale. Varietatea lor putea fi observată chiar în cadrul aceleiași gospodării, dacă se păstrau fructe și pentru vînzare. De asemenea, în gospodăriile cu fructe puține, acestea erau păstrate numai în pod, în paie sau în camere reci.

Cea de a doua categorie este a gropilor săpate în pămînt. Și acestea au aceleași forme ca și primele. Se săpau gropi între 0,70 m și 2 m adîncime, cele mai frecvente fiind gropile cu o adîncime de pînă la 1 m. Lățimea lor nu era mai mare de 2 m și lungimea maximă de 4 m. Gropile pătrate nu depășeau latura de 1,50 m, iar cele rotunde nu depășeau diametrul de 2 m. Peste groapă se așeza un strat de frunze, paie și apoi pămînt. Și acestea aveau săpat un șanț în jurul lor ca să se scurgă apa.

---

[68] *Călători străini...*, vol. 1, p. 199.

În ambele cazuri, dacă gospodarul avea fructe multe, se aranjau gropi pe sortimente și soiuri. Se păstrau în condiții excelente dacă se așeza într-o groapă același sortiment și nu se amestecau mai multe la un loc. Fructele care erau consumate mai repede se așezau mai la margine, unde se umbla mai repede. Dacă se construia o singură groapă, se așezau sortimentele pe soiuri și între ele straturi de frunze bine uscate sau paie.

În gropi bine amenajate se păstrau fructele mai bine ca în încăperi special amenajate, în sensul că erau la fel de zemoase.

Deosebit de interesant ni se pare faptul că în localitatea Mușătești, județul Argeș, gropile de mere se ardeau la fel ca și cele de cereale.

În prezent se menține practica păstrării fructelor în gropi în zonele de deal și de munte ale acelorași județe menționate anterior.

Menționăm că practica păstrării produselor în gropi a fost utilizată și de populația de altă origine etnică.

În încheiere, relevăm faptul că tot în pămînt se păstra o gamă mare de produse agroalimentare, așezate în recipiente din lemn, ceramică, piei de animale etc., subiect care va face obiectul unor studii ulterioare.

continuare din p. 220

3) La aceleași instituții științifice clujene, la 3 februarie, respectiv 8 mai 1951, I. R. Nicola mai prezentase o comunicare cu titlul *Balada populară din comuna Feleac—Cluj*. Monografia despre care vorbește în text (ca fiind în lucru) a fost realizată între anii 1950—1960; se intitulează *Folclorul comunei Feleac—Cluj* și conține 250 de pagini, cu 200 piese muzicale transcrise. Acest manuscris se află acum în Biblioteca Universității „Babeș Bolyai" și depozitat între documentele de arhivă ale Sectorului de etnologie al Centrului de Științe Sociale de pe lîngă Universitatea clujeană.

Într-o scrisoare adresată la 20 octombrie 1974 unor vechi colaboratori și prieteni felecani, I. R. Nicola le spunea : „... Am îmbătrînit. Nu mai sînt tînăr, ca prin 1950—56, cînd veneam pe la Feleac după cîntece... Am cerut să trec la pensie ; și chiar sînt deja pensionar acum. Trebuie deci să am grije ; altfel voi ajunge prea de timpuriu în „Pîndeala" Clujului (unde de fapt și mă așteaptă locul — pregătit de pe-acuma !). Or, nu aș vrea să mor pînă ce nu văd tipărită cartea mea despre Feleac, ca și alte lucrări — care doresc să fie întru slava Neamului Românesc. (...) fiți siguri : eu Vă păstrez o vie recunoștință, tuturor din Familia Dvstră, deoarece m-ați primit totdeauna cu atîta dragoste în casa Dvstră. și m-ați ajutat să îmi pot îndeplini misiunea de a culege cântece frumoase din tezaurul strămoșesc — cîntîndu-mi chiar Dvstră. nenumărate cântece — sau conducîndu-mă pe la șezători, nunți și chiar înmormîntări — unde am putut astfel ca să am succes". Monografia etnomuzicologică a localității Feleac — o altă lucrare la a cărei împlinire autorul ei mai visa încă după două decenii — deci a rămas încă în stadiul de manuscris, inedit.

4) Referitor la melodia colindei comunicate și discutate în materialul prezent am găsit în studiul lui I. R. Nicola, *Colinda vînătorilor metamorfozați în cerbi* (*Lucrări de Muzicologie*, vol. 4, Cluj, Conservatorul de muzică „G. Dima", 1968, p. 59—86), o notă (*loc. cit.*, p. 61) în care menționează trei colinde care au ca subiect evenimente istorice. Aceste piese se referă la primul și al doilea război mondial, iar a treia este piesa noastră, cu tema cedării Ardealului. Se precizează că aceste melodii înregistrate se află în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor din Cluj (astăzi arhiva Centrului de Etnologie și Antropologie al Secției de științe sociale din Cluj-Napoca), la cotele 8 058, 8 059 și 8 057. *(M.M.)*

ELEMENTE DEMOGRAFICE ȘI IMPLICAȚIILE ACESTORA ÎN CIVILIZAȚIA TRADIȚIONALĂ DIN JUDEȚUL TULCEA

AURORA F. CORHAN
STELUȚA I. PÂRÂU

Problema factorului demografic în interdependența sa cu celelalte elemente ale structurii economice ale unei societăți, ca și rolul său în dinamica relațiilor socioculturale constituie o problemă care, abordată de sociologi și etnologi, relevă pregnant caracterul de sistem al societății.

Cercetările noastre fundamentale și aplicative privind civilizația tradițională din Dobrogea au evidențiat interdependența factor demografic—dialectica faptului de civilizație tradițională, ceea ce a implicat orientarea studiilor în abordarea unor teme de mare actualitate în cercetarea noastră etnologică. Prezentul material reține doar cîteva observații preliminare dintr-un studiu pe care ni l-am propus și în care vom încerca să demostrăm, prin date demografice, istorico-etnografice și socioculturale, punctele de vedere teoretice privind condiționarea suprastructurii și structura societății, aceasta reprezentînd fundamentul dezvoltării sociale și politice. „Cultura, ca parte componentă a societății, se află, ca și societatea, în totalitatea formelor ei de manifestare, într-o continuă transformare, în relații care scot în evidență istoricitatea fenomenelor de cultură, determinările istorice, economice, sociale, politice, naționale ale acestora" [1].

Dobrogea, pămînt al statorniciei dar și al marilor frămîntări, pămînt darnic și primitor pentru băștinași dar și pentru cei veniți în decursul necurmatelor furtuni ale istoriei, rămîne ținutul care, prin poziția sa geografică, prin relieful și natura sa, a constituit dintotdeauna unul din locurile românești pe care omul l-a stăpînit, în care a înfruntat primejdiile, rămînînd întotdeauna drept și brav în luptă cu natura și cu istoria vitregă, harnic în orice fapt de viață, sensibil și înțelept în orice fapt de cultură. Vestigiile arheologice și documentele istorice demonstrează permanența pe pămîntul dobrogean a populației aborigene și a suprapunerii în straturi atît a elementului românesc din celelalte ținuturi ale spațiului carpato-danubiano-pontic, cît și a populației alogene, conturîndu-se în timp acea oikumenă dobrogeană cu sistemul ei axiologic nu ușor de descifrat și, pe cît de complex, pe atît de interesant. „În Dobrogea, mai mult decît oriunde, se găsesc puse civilizațiunei stinse, străvechi, straturi istorice continuînd pe cele geologice" [2].

---

[1] Dan Cruceru, *Diacronismul culturii — eseu despre evoluția sistemului cultural*, București, Ed. Meridiane, 1984, p. 79.

[2] Ion Simionescu, *Dobrogea — o țară din povești*, București, Ed. Cartea Românească, 1928, p. 7.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 3, p. 237—248, București, 1989

Referindu-ne la o regiune ce a fost multă vreme înstrăinată din punct de vedere politic și care a avut rolul de drum de migrare a popoarelor și uneori de cetate de rezistență în fața invadatorilor, este necesar să avem în vedere consecințele acestor fapte asupra evoluției numerice a populației. Nu rare au fost perioadele cînd, în urma războaielor și a jafurilor, populația Dobrogei, implicit și a județului Tulcea, s-a redus substanțial, concomitent cu dispariția unor așezări. Cu toate aceste vitregii, prezența continuă a populației românești în dreapta Dunării după 1417, anul ocupării otomane a acestui ținut, este atestată de mărturii scrise chiar în secolul XV, mărturii care se referă la evenimentele imediat următoare dezastrului de la Varna din 1444. Cronicarii Dlugosz, Calimachi și Bonfinius menționează că românii lui Vlad Dracul au servit drept călăuze prin Dobrogea la retragerea armatei spre Dunăre.

Astfel, primele informații referitoare la populația județului Tulcea provin din memoriile călătorilor străini, cu date din ce în ce mai credibile cu cît sînt mai apropiate în timp. Tot pentru secolul al XV-lea, cronicarul bizantin Ducas, ca și *Cronica de la Nürenberg* [3] amintesc despre românii din Delta Dunării, în timp ce pentru secolul XVI ne stau mărturie, pentru alte așezări, însemnările raguzanului Aloisio Radibrat, referitoare la un sat mare cu mii de familii, comparabil cu un oraș, pe malul dobrogean al Dunării, Dăieni [4]. Un alt raguzan, Pietro Diodato Baksici, consemnează despre populația ortodoxă din Babadagul secolului al XVII-lea ca fiind de 450 de suflete ce locuiesc în 60 de case [5], în timp ce rapoartele episcopale catolice din Neapole atestă, pentru același oraș, la 1659, o populație totală de 2 000 de suflete aflate în 200 de case. Alte date din același secol ne sînt furnizate de vestitul călător Evlya Celebi, care a străbătut de mai multe ori ținuturile noastre. El relatează despre orașul Tulcea, care avea 600 de case [6], despre Dăieni, ,,un tîrg asemănător unui oraș mare'', cu 200 de case [7], despre Isaccea locuită de vlahi și moldoveni și despre Babadag, oraș important din acea vreme. Pentru secolul al XVIII-lea există multe informații despre populația județului Tulcea, aparținînd unor călători care l-au străbătut, printre care marele cărturar Dimitrie Cantemir și raguzanul Giuseppe Ruggero Boscovici; de mare valoare și interes pentru știrile pe care le dețin sînt însă izvoarele cartografice.

Menționăm însă că pentru perioada secolelor XV—XVIII, informațiile etnografice parvenindu-ne numai din surse livrești și neputînd fi confirmate de cercetarea de teren, fie că datele respective sînt sumare și generale, fie că distanța în timp nu a mai permis reținerea faptului etnografic în memoria colectivității, acestea nu au constituit obiectul analizei noastre.

Izvoarele cartografice cresc ca număr și importanță în secolul al XIX-lea (harta lui Lapie — 1821, harta lui Dirwaldt — 1824, harta lui

---

[3] George Vîlsan, *Românii locuiau în Delta Dunării în veacul XV*, în ,,Graiul românesc'', I, 1927, nr. 7, p. 146, apud T. Mateescu, *Permanența și continuitatea românilor în Dobrogea*, București, 1979, p. 20.

[4] *Călători străini despre țările române*, vol. IV, București, 1972, p. 274.

[5] Gh. Vinulescu, *Pietro Diodato e la sua relazione sulla Moldavia (1641)*, în ,,Diplomata riumitalicum'', IV, Roma, 1939, p. 102, apud T. Mateescu, *op. cit.*, p. 25.

[6] *Călători străini despre țările române*, vol. VI, București, 1976, p. 405.

[7] *Ibidem*, p. 449.

F. Fried — 1828, harta lui Hatov — 1828, marea hartă statistică rusă, redactată în 1828—1829 și publicată în 1835 etc. [8]).

Totuși, date statistice concrete și mai apropiate de realitate deținem din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea (Ion Ionescu de la Brad, *Excursie agricolă în Dobrogea* — 1850; Karls F. Peters, *Grundlinien zur Geographie und Geologie der Dobrudsche*, Wien, 1867; Moltke, *Lettres du Maréchal de Moltke* — 1877 [9]; baronul d'Hogguer, *Informații asupra Dobrogei* — 1878; *Statistica lui Ubicini* — 1879 [10]; statistica lui Kolb — 1880; Grigore Dănescu, *Dicționar geografic, statistic și istoric al județului Tulcea* — 1893; M. D. Ionescu, *Dobrogea în pragul veacului XX* — 1904; Luca Ionescu, *Județul Tulcea — dare de seamă prezentată consiliului județean* — 1904). Aceste date statistice concordă în mare parte între ele, cu excepția celor referitoare la populația județului în 1880, aparținînd lui Luca Ionescu și baronului d'Hogguer, care oscilează între 75070 și, respectiv, 110851 de locuitori.

Mărturiile din secolul al XIX-lea — începutul secolului al XX-lea (izvoare cartografice, studii) referitoare la populația din Dobrogea explică printre alte fenomene sociale și mișcările demografice determinate de războaiele ruso-turce. Implicațiile acestui fapt le găsim în stabilirea populației bulgărești în multe din așezările județului Tulcea și, ca urmare, în procesul de aculturație cu populația aborigenă. Nu întîmplător portul popular purtat aici de ambele populații este cunoscut sub numele de ,,port bulgăresc'' — termen impropriu, deoarece structura morfologică a portului din acest areal este identică cu cea din întregul județ și întreaga Dobroge (deci și în satele unde nu s-au stabilit bulgari). Sub alt aspect al acestei probleme, tehnica de realizare, prin ,,cusut'', a uneia din piese (,,pestelca'') reprezintă un moment de evoluție și a apărut în sudul Dunării doar în perimetrul fostelor județe Caliacra și Silistra, la jumătatea secolului al XIX-lea, fără a se putea stabili dacă aceasta aparține populației bulgărești sau celei românești, indiferent dacă elementul novator a fost adus din sud de către bulgari. Fusta, alt element din structura portului local, a apărut tot la jumătatea secolului al XIX-lea atît în satele cu populație bulgărească (zona lacului Razelm), cît și în cele în care această populație nu s-a stabilit (zona dunăreană și centrală), ca de altfel și în sudul Dunării (fostele județe Caliacra și Silistra). Aceasta ne permite să considerăm fusta ca un element ce apare la un moment dat în structura morfologică a portului popular din aceste locuri și nicidecum ca aparținînd strict ,,portului popular bulgăresc''.

Țesăturile de interior (materiale, tehnică, motive) s-au întîlnit în această perioadă atît în interioarele bulgărești, cît și în cele românești, fără însă a se folosi termenul de ,,bulgăresc'' pentru una sau alta din piesele acestui gen de creație populară. Tot astfel, structura gospodăriei, cu caracteristicile casei, cu anexele și amplasarea acestora în perimetrul curții erau identice celor două populații, fără a se face diferențierea „bulgăresc” / „românesc”.

---

[8] Cf. Anca Gheață, *Contribuții noi privind unele aspecte ale societății românești din Dobrogea, în sec. XV—XIX*, în ,,Memoriile Secției de științe istorice'', seria IV, tom. I, 1975—1976, p. 85.

[9] Trad. din limba germană de A. Marchand, 1877, apud Romulus Seișanu, *Dobrogea — Gurile Dunării și Insula Șerpilor*, București, 1928, p. 178.

[10] În ,,Revue de geographie'', Paris, 1879; Kolb, *The condition of nations social and political*, apud R. Seișanu, *op. cit.*, p. 178.

Argumentat, prin cercetările teoretice [11], dar și prin cele de teren [12], subliniem asemănarea pînă la identitate a acestor aspecte de civilizație tradițională și în sudul Dunării (fostele județe Caliacra și Silistra), fapt care ne permite să afirmăm că venirea populației bulgărești prin mișcarea demografică nu a adus nici o transformare structurii civilizației materiale și spirituale a autohtonilor. Acele inovații care au apărut în teritoriile românești din sudul Dunării și au fost aduse de bulgari relevă acest fapt. Cu atît mai mult se confirmă cele notate mai sus, cu cît în celelalte zone din sudul Dunării elementul etnografic se caracterizează prin alte aspecte, iar identitatea dispare, regăsindu-se doar trăsături comune arhetipale.

De asemenea, în secolul al XIX-lea, autori ca Grigore Dănescu, Ion Ionescu de la Brad, M. D. Ionescu[13] acordă aspectului etnografic rolul său cuvenit în prezentarea vieții Dobrogei. Din studiile respective aflăm despre ocupațiile și meșteșugurile populației, procentul ocupat în practicarea uneia sau alteia dintre aceste activități, ca și numărul de meșteșugari raportat la numărul de locuitori. În acest sens menționăm cîteva date oferite de Grigore Dănescu la 1893 în *Dicționarul geografic, statistic și istoric al județului Tulcea* : pentru Nalbant, din totalul de 1355 de locuitori existau 3 fierari, 3 lemnari, 1 cizmar, 1 tîmplar, 8 morari, iar plugarii și crescătorii de animale dețineau 216 pluguri de fier și 3578 de animale; la Niculițel, din 1167 de locuitori existau 336 plugari cu 115 pluguri, 6 lemnari, 5 fierari, 4 dogari, 3 zidari, 8 cizmari, 1 brutar, 1 cojocar, iar crescătorii de vite dețineau 3400 de capete; la Jijila, din 1005 locuitori erau 2 croitori, 2 cizmari, 6 comercianți, iar plugarii și crescătorii de animale dețineau 112 pluguri și 3350 de animale; la Valea Nucarilor, din 1955 de locuitori erau 400 agricultori cu 520 pluguri și 6774 de animale, 2 fierari, 4 cîrciumari [14].

La scurt interval după cucerirea independenței și realipirea Dobrogei la România (nov. 1878), apare Legea pentru organizarea Dobrogei (9 mai 1880), prin care teritoriul său este împărțit în două județe : Constanța și Tulcea, ultimul cu plășile Babadag, Tulcea, Măcin, Sulina. Dacă evoluția numărului de locuitori a fost lentă în timpul ocupației otomane, ea cunoaște o creștere rapidă în perioada 1880—1912, de la 75070 la 170859 de locuitori :

Anul 1880	locuitori	75070	după Luca Ionescu *(Dare de seamă. . .)* ;
Anul 1900	,,	123511	după M. D. Ionescu *(Dobrogea în pragul veacului XX)*
Anul 1903	,,	138785	după Luca Ionescu *(Dare de seamă. . .)*
Anul 1912	,,	170859	după Recensămîntul populației din 1912 (Arhivele Direcției statistice din jud. Tulcea)

---

[11] Cf. *Dobrudja*, Bălgarska Academia na naukite, Sofia, 1974 ; *Kișa muzei na Dobrudjanskia vit v Tolbuhin*, 1976 ; *Etnografschi muzei*, Silistra, f.a.

[12] Excursia de documentare efectuată de noi în perioada 1—30 septembrie 1981, în R. P. Bulgaria.

[13] Gr. Dănescu, *Dicționarul geografic, statistic și istoric al județului Tulcea*, 1893 ; Ion Ionescu de la Brad, *Opere agricole*, București, Editura Academiei R. S. România, 1968 ; M. D. Ionescu, *Dobrogea în pragul veacului XX*, 1904.

[14] Gr. Dănescu, *op. cit.*, p. 272, 339, 343.

Această evoluție demografică a fost rezultatul unei mișcări naturale lente și a unui aport mai mare al soldului migratoriu, legat de pătrunderea elementului românesc din Muntenia, Moldova și Transilvania în anii 1882, 1884, 1904, 1905, ce s-a suprapus peste fondul românesc autohton. „Deci, dicieni, munteni, moldoveni, transilvăneni, turcuieni, țurcani, cojani, mocani, iată opt nume reflectînd locul de origine a unei singure realități etnice : românii"[15].

Pătrunderea elementului românesc din celelalte ținuturi românești în Dobrogea a determinat anumite caracteristici ale etnografiei dobrogene pe cît de dificil de interpretat, pe atît de interesante de cercetat. Venirea moldovenilor, a muntenilor și a transilvănenilor în Dobrogea în această perioadă nu a modificat structura spiritualității românești, aceeași în tot teritoriul carpato-danubiano-pontic. Procesul de aculturație între românii autohtoni „dicieni" și românii veniți din alte părți a constituit de fapt o întrepătrundere de elemente românești care s-au întărit unele pe celelalte, prin continuitate și discontinuitate, prin adaptarea sau asimilarea elementelor caracteristice populației băștinașe și a grupurilor nou venite.

În acest sens, faptele etnografice relevă preluarea de către mocanii veniți a portului popular local (în zona lacului Razelm și pe Dunăre : Enisala, Beștepe, Zebil, Visterna, Luncavița, Jijila, Revărsarea, Garvăn) și păstrarea portului din locurile de baștină (Rucăr, Făgăraș) în localitățile din centrul județului (Rahmanu, Casimcea, Meșteru). Preluarea portului băștinașilor de către populațiile venite, în arealul amintit, s-a făcut întru totul (structură, terminologie). Uneori, și foarte rar, apar termeni din alte zone etnografice pentru o piesă dobrogeană (ex. „ghebă" în unele localități de pe Dunăre utilizat pentru „aba", „manta" întîlnit în restul județului).

Țesăturile de interior argumentează și ele, prin utilizarea comună de către băștinași și noii veniți, o preluare de o parte și de alta a unor elemente. Considerăm că țesutul ștergarelor de borangic, aparținînd ca îndeletnicire populației locale, determinată de posibilitatea creșterii viermilor de mătase, a fost preluat de cei veniți ; în schimb, ștergarele mici, țesute din bumbac gros și alese la capete în tehnica Karamani, ar aparține populației nou venite, găsindu-le similitudini în zonele de unde au venit aceste grupuri de români (afirmația este momentan o ipoteză, ce se va confirma sau infirma ulterior). Un alt aspect al acestei probleme, în domeniul țesăturilor de interior, este folosirea termenului mocănesc de „țol" pentru lăicerele învîrstate. Este o dovadă de prelucrare a unui tip de lăicere de către populația locală, chiar dacă sistemul ornamentării prin învîrstare era cunoscut și în Dobrogea.

În această perioadă, principalele ocupații ale țărănimii au fost cele tradiționale : agricultura, creșterea vitelor, viticultura, pescuitul, albinăritul. Metodele de pregătire a terenurilor au rămas în genere cele din perioada anterioară, și anume : nepracticarea dezmiriștitului, arătura de toamnă numai pentru anumite cereale făcută întîmplător, folosirea îngrășămintelor naturale în mod izolat, semănatul prin împrăștiere cu mîna. Se foloseau unelte arhaice : plugul de lemn, grapa de mărăcini, tăvălugul de lemn; de asemenea, se utilizau boroana și plugul de fier cu o brazdă. Dintre meșteșuguri, cojocăritul, prelucrarea lutului și a pietrei erau preponderente în viața satului. Paralel cu păstrarea acestor elemente tradiționale, observăm pentru această perioadă transformări în structura altor aspecte ale vieții țărănimii. În acest sens menționăm modificări în planimetria locuinței, în organizarea interiorului (apariția locuinței cu trei încăperi, a patului din scînduri, a mesei înalte ș.a.). De asemenea, remarcăm pătrunderea deja de la începutul secolului XX a produselor industriale atît în realizarea țesăturilor de interior (coloranți industriali), cît și în confecționarea pieselor de îmbrăcăminte.

---

[15] Constantin Giurăscu, *Știri despre populația românească a Dobrogei în hărți medievale și moderne*, în „Muzeul de Arheologie Dobrogea", f.a., p. 5.

Continuînd cercetarea noastră privind aceste probleme și pentru perioada următoare, observăm că același aspect al elementului migrator se înregistrează și în perioada 1920—1985, mai ales în anii 1921, 1923 și după 1968, cînd evoluția numerică a populației a fost din nou lentă. Cele două războaie mondiale și-au pus amprenta în descreșterea numărului de locuitori pentru un interval de aproximativ 15—20 de ani, după fiecare din ele, datorită unei natalități și fertilități scăzute în lipsa contingentelor de părinți (183105 locuitori în 1915— 170554 locuitori în 1928 și 211403 locuitori în 1937 — 192228 de locuitori în 1948)[16].

Etnografic privind, perioada interbelică reprezintă o perioadă de refacere a economiei dezorganizate din cauza războiului. Se constată dezvoltarea industriei, a agriculturii, a comerțului și a transportului. Cu toate acestea, industria era slab reprezentată. Mai mult de 70% din numărul întreprinderilor aveau sub 10 muncitori și o forță motrice scăzută. Sectorul predominant al producției de bunuri materiale a rămas sectorul agricol. Folosirea uneltelor agricole perfecționate, mărirea suprafețelor însămînțate au dus la creșterea producției de cereale.

Țărănimea, care forma majoritatea populației din județul Tulcea, avea o structură socială diversificată. Densitatea locuitorilor a rămas foarte mică, Tulcea fiind printre județele din țară cu un număr redus de locuitori. Din această cauză, problema suprafețelor arabile, a pămîntului în general, nu a fost pusă. Reforma agrară din 1921 nu a modificat radical situația agrară a județului, ca în alte regiuni. Proprietatea mijlocie, care era bine reprezentată și înainte de război, s-a consolidat; aceasta paralel cu o anumită reducere a ponderii proletariatului agricol, a țărănimii sărace și cu creșterea simțitoare a elementelor burgheziei sătești.

Agricultura, creșterea vitelor, viticultura sînt principalele ocupații ale țărănimii. În anumite zone un rol important l-a avut pescuitul (satele din jurul lacului Razelm și cele de pe Dunăre). Albinăritul, pomicultura, meșteșugurile nu au avut rolul pe care îl aveau la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, ele devenind secundare, cu un rol economic scăzut. Creșterea producției în agricultură s-a făcut nu numai prin extinderea suprafețelor cultivate, ca pînă la primul război mondial, ci un rol important l-au avut și tehnicile noi de muncă, introducerea pe scară largă a uneltelor perfecționate și a mașinilor agricole (semănători mecanice, vînturători, cultivatoare mecanice, prășitoare cu 5—9 dinți, pluguri de diferite dimensiuni și tipuri), a unor aparate de stropit pomii și vița de vie, iar din deceniul al IV-lea apar și tractoarele, care sînt în număr mic și aparțin burgheziei rurale. În același timp, numărul de vite necesar folosirii uneltelor cu tracțiune animală este scăzut, recoltarea producției fiind deficitară din cauza folosirii în multe gospodării țărănești a unor metode învechite la treierat.

---

[16] Romulus Seișanu, *op. cit.*, p. 194, 196; *Enciclopedia României*, București, 1939, vol. II, p. 482; *Anuarul statistic a l R. S. România*, 1986, Direcția centrală de statistică, p. 13.

Vița de vie și leguminoasele erau cultivate pe suprafețe destul de întinse în jurul satelor. Se remarcă centrele viticole Sarica, Niculițel, Babadag[17].

Dintre meșteșuguri continuă să se practice cojocăritul și olăritul, transformările fiind datorate unui complex de factori printre care și dezvoltarea comerțului, pătrunderea unor elemente din mediul urban și, ca urmare, întrebuințarea unora din produsele industriale (ornamentica din piele o înlocuiește pe cea din lînică, dispar cojocul lung și pieptarul, se îmbogățește cu motive florale stilizate sau naturaliste ceramica).

Industria casnică deține de asemenea un loc preponderent în ocupațiile locuitorilor din mediul rural, cu toate că, în urma dezvoltării industriei și comerțului, apar mutații și în acest domeniu al civilizației tradiționale. Continuă să se țeasă și să se dea la piuă „abaua" (postavul) pentru confecționarea unor haine; continuă să se țeasă anumite piese decorative pentru interiorul locuințelor, dar nu se mai țese pînza din bumbac pentru cămăși, ci se cumpără din prăvălii, cum tot din prăvălii se cumpără catifea pentru cațaveicile femeiești, materiale pentru fuste sau pentru unele piese de interior (perdele, fețe de masă).

Datorită dezvoltării industriei coloranților, meșteșugul vopsitului cu buruieni, un domeniu atît de interesant al industriei casnice țărnăești, începe să dispară, locul vopsitului vegetal luîndu-l vopsitul cu „boieli" procurate din prăvălie.

Observăm că există o întrepătrundere a elementului tradițional cu cel novator în viața satului și aceasta datorită dezvoltării vieții comerciale rurale. Dezvoltarea economică a satului dobrogean în perioada interbelică a dus la schimbări calitative ale modului de viață și ale spiritualității țăranilor. Astfel, în structura casei și a gospodăriilor în general, cercetarea de teren a relevat stratificarea socială determinată în mod legic de transformările socioeconomice. În această perioadă numărul de camere al caselor celor înstăriți ajunge la patru sau cinci, fiecare cu funcționalitatea ei bine definită. Paralel, însă, continuă să existe și locuințe cu două încăperi, acolo unde posibilitățile materiale ale gospodarului nu permiteau construirea caselor cu mai multe încăperi. Se observă în această perioadă transformarea frecventă a caselor cu două încăperi nu numai prin adăugarea unei noi camere, ci și prin apariția acesteia din împărțirea tindei în tindă și cameră de locuit. Indiferent de numărul de camere, arhitectura exterioară rămîne aceeași : planul nou al caselor, dezvoltat din cel vechi, este în funcție de opțiunile și posibilitățile gospodarului, raportate însă la noua mentalitate a comunității sătești. Anexele continuă să facă parte din ansamblul gospodăriei, dimensiunile lor fiind în raport cu posibilitățile materiale ale proprietarului (numărul de animale, numărul de hectare de pămînt). Arhitectura interiorului suferă şi ea unele modificări prin apariţia unor piese noi de mobilier, a unor textile decorative noi care le înlocuiesc pe cele vechi sau îmbogăţesc tipologia acestora (apariţia patului cu tăblia de lemn sau tablă, laviţa cu spătar, covoarele în trei iţe şi cuverturile în patru iţe, ornamentica în manieră naturalistă, ţoale de cîrpă).

---

[17] Referitor la aspectele istorico-etnografice din perioada interbelică cf. Petru Zaharia, Steluța Pârâu, *Viața țărănimii din județul Tulcea în perioada interbelică sub aspect istorico-etnografic*, în revista „Peuce", VIII, Muzeul Delta Dunării, p. 546—559.

Privit evolutiv, numărul populaţiei judeţului Tulcea a crescut de la 75070 de locuitori în 1880 la 265808 locuitori în 1985, adică o creştere absolută de 190700 de locuitori în perioada sus-menţionată, fluctuaţiile de la o perioadă la alta fiind, deci, rezultatul condiţiilor social-istorice şi economice existente de-a lungul timpului[18]. Aceşti factori au intervenit şi în evoluţia numerică a populaţiei din localităţile judeţului nostru, reliefînd o dinamică diferenţiată pe zone şi aşezări.

Analizînd indicii demografici din ultimii ani se observă o descreştere moderată a populaţiei în aşezările rurale din Podişul Babadag:

COMUNA	Locuitori				
	Anul 1956	Anul 1966	Anul 1977	Anul 1981	Anul 1985
Dorobanţu	4335	3294	2554	2451	2226
Ceamurlia	3770	3757	3046	2979	2804
Slava Cercheză	4371	4270	4021	3765	3570[19]

o stagnare în zona Niculiţel – Isaccea, Măcin, Babadag – Sarichioi:

COMUNA	Locuitori						
	Anul 1956	Anul 1966	Anul 1971	Anul 1974	Anul 1977	Anul 1981	Anul 1985
Niculiţel	5571	5731	6037	6252	5864	6058	5941
Carcaliu	4690	5163	5340	5425	5203	4485	4255
Luncaviţa	7575	7157	7556	7819	7333	7269	7045
Sarichioi	9002	9475	9813	10071	9447	9337	8875[20]

şi o creştere demografică relativă în zonele Greci – Turcoaia şi Tulcea – Mahmudia:

COMUNA	Locuitori				
	Anul 1956	Anul 1966	Anul 1977	Anul 1981	Anul 1985
Greci	5126	5053	5592	5608	5527
Turcoaia	3892	3763	4072	4214	4132
Mahmudia	5033	5094	5481	5852	5579[21]

---

[18] Pentru anul 1880, vezi Luca Ionescu, *Judeţul Tulcea – dare de seamă prezentată Consiliului Judeţean în 1880*; pentru 1985, *Anuarul statistic al R. S. România*, Bucureşti, 1986, Direcţia centrală de statistică, p. 14.

[19] Pentru anul 1956: *Anuar statistic al judeţului Tulcea*, 1974, Direcţia centrală de statistică, Direcţia de statistică Tulcea; pentru anii 1966–1987: *Anuar statistic al judeţului* Tulcea, 1987, Direcţia centrală de statistică, Direcţia de statistică – Tulcea; pentru anul 1985: Caiete statistice ale comunelor respective (documentare în teren – anchetă socioetnografică).

[20] *Ibidem.*

[21] *Ibidem*,

Din totalul de 106 localități rurale ale județului, numai două comune depășeau, în anul 1985, 6000 de locuitori : Luncavița (7045) și Sarichioi (8875 locuitori), față de cinci care dispuneau de această populație la recensămîntul din 1977 : Baia (6445), Unirea (6110), Topolog (6083), alături de cele de mai sus [22]. Luînd în considerare indicii demografici urban-rural din perioada 1948—1985, constatăm o creștere a populației orașelor cu aproximativ 75000 de locuitori și o scădere pronunțată, atît numeric cît și ca pondere, a populației din mediul rural.

Anul	Rural	Urban	Total
1948	153321	38907	192228
1956	176693	47022	223719
1966	171198	65511	236709
1977	163095	91095	254531
1980	161328	99112	260444
1985	150807	115001	265808 [23]

Comparînd datele de care dispunem referitor la natalitatea celor două medii, constatăm că pînă în anul 1975 exista un decalaj destul de mare între cele două valori (6139 născuți vii în mediul rural și 1320 în cel urban în anul 1956; 4343 născuți vii în mediul rural și 1601 în cel urban în anul 1970), pentru a se echilibra oarecum în ultimii ani : 2[illegible]39 născuți vii în mediul urban și 2782 în cel rural în anul 1984, în condițiile apropierii nivelului de viață, de cultură și civilizație între sat și oraș [24].

Datele statistice din ultima sută de ani ne indică trei momente de regres al natalității (înregistrate și la nivelul întregii țări). Acestea au coincis cu perioadele din timpul și de după războaiele mondiale, după cum am arătat mai sus, precum și cu aplicarea decretului din 1957 privind libertatea nelimitată a întreruperilor de sarcină. Ca urmare a tendinței accentuate de scădere a numărului de născuți în perioada 1960—1966 (indicele de natalitate coborînd la 15,7% în 1965), în anul 1966 s-au luat măsuri de redresare a natalității, care în anul următor a ajuns la 28,1% [25].

Indicele de mortalitate scăzut (7,7% în anul 1965; 8,3% în anul 1967; 9,4% în 1970 și 10,5% în 1981) a determinat un procentaj destul de ridicat al sporului natural (19,8% în 1967; 14,4% în 1970 și 9,3% în

---

[22] *Ibidem.*

[23] Pentru anii 1948—1977 : *Anuar statistic al R. S. România*, 1986, Direcția centrală de statistică, p. 13; pentru anul 1980 : *Anuar statistic al R. S. România*, Direcția centrală de statistică, 1981, p. 15.

[24] *Anuar statistic al R. S. România*, 1971, 1985, Direcția centrală de statistică.

[25] *Anuar demografic al R. S. România*, 1974, Direcția centrală de statistică, Comisia Națională de demografie, p. 144—145.

1981)[26], acesta din urmă contribuind în cea mai mare măsură la creșterea numerică a populației județului Tulcea, în condițiile unei puternice mișcări migratoare. Fenomen de compensare demografică între regiuni sau localități cu surplus ori deficit de populație, după cei mai mulți sociologi „o schimbare între două circumscripții administrative" sau, după geografi, „o deplasare în spațiu"[27], migrația crește în raport cu dezvoltarea economică.

Explozia industrială determină, prin exodul rural, perturbații ale structurii populației, modificări bruște ale piramidei vîrstelor în centrele rurale, punînd, deci, în pericol, echilibrul demografic. În județul nostru, valori pozitive mari ale sporului migrator le dețin orașul Tulcea (47%), alături de comunele cu profil agroindustrial Somova, Mahmudia, Turcoaia, Greci etc., în timp de localitățile cu cele mai reduse valori ale soldului migrator sînt cele din Podișul Casimcei (Casimcea, Beidaud, Stejaru), precum și din Delta Dunării (Chilia Veche, Ceatalchioi, C. A. Rosetti), izolate față de principalele mijloace de comunicație și cu o dotare social-economică ce nu reușește să rețină forța de muncă pentru activitățile locale. Analizînd soldul general al deplasărilor definitive pentru ultimii 30 de ani (1956—1985), constatăm că județul Tulcea face parte din tipul exodinamic (cu un sold migrator negativ), acest aspect datorîndu-se în exclusivitate plecărilor masive din mediul rural.

Referindu-ne la direcțiile mai importante ale mișcării interjudețene a populației, de la locul nașterii la cel al domiciliului stabil, înregistrate la recensămintele din ultimii ani, observăm că în județul Tulcea populația stabilă născută în alte județe provine din Argeș (854), Botoșani (646), Brăila (1911), Constanța (3879), Galați (2439), Ilfov (1110), Olt (1555), Teleorman (1012) etc., iar populația născută în județ s-a îndreptat în special spre județele Constanța, Galați și spre București[28].

De o deosebită importanță practică în evaluarea potențialului forței de muncă actual și de perspectivă este cunoașterea structurii pe grupe de vîrstă a populației, indicator ce reflectă situația actuală, precum și tendințele de „întinerire" sau „îmbătrînire" demografică a populației. Județul Tulcea are o populație tînără, fapt dovedit de piramida vîrstelor (în 1980 peste 37% din locuitori avînd vîrsta între 0 și 20 de ani; 29,5% între 20 și 39 de ani; 21% între 40 și 59 de ani și numai 12,5% peste 60 de ani)[29]. Dacă urmărim „baza piramidei" pe o perioadă de 20 de ani (1966—1986), observăm că ea este mai îngustă în anul 1966 (19880 locuitori), ca urmare a reducerii natalității în anii anteriori, după care urmează o lărgire evidentă, consecință a ridicării puternice a coeficientului de natalitate în perioada imediată anului 1967 (de exemplu: pentru anul 1977 baza piramidei era de 24821 de locuitori, în 1980 de 27032 de locuitori, în 1981 de 27104 locuitori)[30].

---

[26] Pentru anii 1965—1970: *Anuar demografic al R. S. România*, 1974, Direcția centrală de statistică, Comisia națională de demografie, p. 238; pentru anul 1981: *Anuar statistic al R. S. România*, 1982, Direcția centrală de statistică, p. 25.

[27] Cf. Vasile Miftode, *Migrațiile și dezvoltarea urbană*, Iași, Ed. Junimea, 1978, p. 19.

[28] *Recensămintul populației și al locuințelor din 5 ianuarie 1977*, vol. I. (populație—structură—demografie), 1980, Direcția centrală de statistică, p. 697, 704.

[29] *Anuar statistic al județului Tulcea*, 1981, Direcția centrală de statistică, Direcția de statistică — Tulcea, p. 10.

Privită evolutiv, structura pe sexe a populației județului Tulcea se caracterizează în general printr-un echilibru. Urmările primului război mondial se reflectă în scăderea generală a ponderii populației masculine (în anul 1930 erau 91263 de bărbați și 92128 de femei și, de asemenea, în anul 1956, cînd procentajul masculin era de 49,9%). Restabilirea echilibrului structurii pe sexe a avut loc în anul 1966 : 50% ambele sexe, după care începe să predomine populația masculină (50,1% masculin și 49,9% feminin în 1978, procentaj ce rămîne neschimbat pînă în 1985)[31].

Unul din cele mai importante aspecte ale studiului populației este structura profesională, indicator de bază în caracterizarea funcțională și în valorificarea potențialului uman al unui teritoriu. În județul nostru s-a înregistrat, în ultimele decenii, o creștere însemnată a populației ocupate în industrie (18900 în 1965 — 36700 în 1985) și o scădere a celei din agricultură (73400 în 1965 și 47400 în 1985), observîndu-se o apropiere între numărul muncitorilor și cel al țăranilor[32]. Datele demografice din perioada 1956—1985, privite sub toate aspectele (descreștere în anumite localități, creștere în orașe și localități cu profil agroindustrial, gruparea pe vîrste, pe sexe, pe structură profesională), explică schimbările vieții tradiționale din județele Tulcea și necesitatea studierii unor probleme noi în cadrul cercetării etnografice.

În această perioadă asistăm la accentuarea procesului aculturației rural-urbane, proces care își are începutul în perioada modernă, manifestîndu-se ca un fapt social cultural complex, nu ușor de definit. Prin acest proces comunitatea rurală trăiește un moment al existenței sale legată de trecut și orientată spre viitor. În această devenire, omul și rezultatele acțiunii acestor doi factori alcătuiesc o conexiune ce ilustrează faptul că „timpul este o formă obiectivă reală de existență a materiei în mișcare"[33].

Desfășurarea și dezvoltarea fenomenelor civilizației tradiționale urmează relația cauză—efect, demonstrînd dinamica spațiotemporală a oricărei experiențe de viață a poporului. Observate prin această prismă, reprezentărilor materiale și spirituale ale culturii tradiționale li se pot explica și înțelege transformările în conținut și formă, deoarece transformarea nu înseamnă anihilarea unui fenomen, ci trecerea lui de pe un plan, pe altul : „schimbarea funcțiilor nu înseamnă eliminarea funcționalității, golirea de sens nu există în cultura populară"[34]. Considerațiile noastre implică relevarea unor aspecte ce denotă transformările din viața tradițională și interdependența pe care ne-am propus să o demonstrăm în prezentarea noastră.

---

[30] Vezi nota 29 ; *Anuar statistic al R. S. România*, 1986, Direcția centrală de statistică, p. 22.

[31] *Anuar statistic al R. S. România*, 1986 (p. 14) și 1979 (p. 32), Direcția centrală de statistică.

[32] *Anuar statistic al județului Tulcea*, p. 10, Direcția centrală de statistică, Direcția de statistică — Tulcea, *Anuar statistic al R. S. România*, 1986, Direcția centrală de statistică, p. 72—83.

[33] *Filozofie — Materialism dialectic și istoric*, Editura Didactică și Pedagogică, București, p. 76.

[34] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de Cercetări Etnografice și Dialectologice, 1976, p. 10.

Localitățile rurale din județul Tulcea au suferit în această perioadă toate schimbările caracteristice: colectivizarea, asfaltarea șoselelor, electrificarea, migrarea forței de muncă spre oraș pentru industrie. Acest din urmă fapt s-a manifestat fie printr-o migrare definitivă, fie prin practicarea navetei de către populația masculină. Rezultatele acestui aculturații fac dovada unui circuit biunivoc de valori materiale și spirituale. Ne vom referi însă doar la modificările din viața satului datorate acestui proces. Migrația către oraș, indiferent sub care din formele ei de manifestare, posibilitatea de comunicare permanentă a populației rurale cu orașul, creșterea posibilităților materiale, receptarea modei au determinat transformările legice din viața satului.

Observăm în structura casei și a gospodăriei modificarea caselor bătrînești prin construirea altora noi, prin adaptarea vechiului plan la o formă nouă, folosirea materialelor noi: tablă, azbociment, tencuiala pereților exteriori, dispariția anexelor tradiționale, dintre acestea păstrîndu-se frecvent bucătăria (ca atare numai ceea ce are funcționalitate în perioada actuală). Planimetria este total nouă sau o urmează pe cea tradițională, numărul de camere fiind mai mare prin adăugire. Organizarea interiorului urmează schimbările firești: apariția mobilei de dormitor, de sufragerie, de bucătărie, a televizorului, a radioului, a frigiderului și a aragazului și, ca atare, dispariția totală a lăzii de zestre, a laviței cu sau fără spătar în camere și trecerea acestor vechi piese de mobilier în bucătărie sau în magazie. Privind piesele decorative menționăm: schimbarea funcționalității covoarelor tradiționale, care preiau rolul țoalelor din cîrpă, acestea așternîndu-se pe jos; apariția cuverturilor în „ițe multe”, a celor alese „în figuri” (cu andreaua), a garniturilor procurate din comerț.

Vestimentația este tipic orășenească, cu atît mai mult în județul Tulcea, unde portul popular tradițional nu s-a mai purtat încă înainte de primul război mondial.

În ceea ce privește practicarea ocupațiilor tradiționale, ponderea o deține populația feminină și bătrînii: „« Feminizarea » populației active din agricultură și « masculinizarea » populației active din industrie sînt două caracteristici evidente” [35]. O altă caracteristică evidentă a activității în agricultură, în ultimii ani, o constituie și participarea organizată a populației orășenești cuprinsă în campaniile agricole. Mecanizarea agriculturii a impus tehnici noi de cultivare a pămîntului. Un fapt demn de menționat în această perioadă este cultivarea viței de vie, a legumelor în curtea fiecărui locuitor al așezărilor, producția satisfăcînd cerințele gospodăriei.

Unele meșteșuguri tradiționale (olăritul, rotăritul) au dispărut; practicarea lor izolată în unele localități se datorează unor necesități momentane și curente, organizării meșteșugurilor în cooperativele de consum, ca și acțiunii de revitalizare a vechilor meșteșuguri.

Demonstrînd convergența demografie—etnografie într-un material pe care-l considerăm punct inițial al unei viitoare analize socioetnografice, susținem în continuare necesitatea cercetării interdisciplinare în studiul fenomenelor demografice.

---

[35] Vladimir Trebici, Ion Ghinoiu, *Demografie și etnografie*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 176.

Tiberiu Alexandru

DISCURI DE ODINIOARĂ

Între cele mai vechi discuri cu muzică populară românească — poate chiar primele — se află cele înregistrate de Casa Pathé-Frères din Paris la Oravița, cu vestita orchestră a fraților Alexa, Carol (Cari) și Iosif Bîrcă. „Cîteva din melodiile executate de ei cu atîta suflet sînt, din norocire, mîntuite pentru posteritate, imprimate fiind pe discuri de gramofon, pe la anul 1900" — scria Tiberiu Brediceanu, acum aproape o jumătate de veac (*Muzica poporală din Banat*, în *Banatul, contribuție la cunoașterea unei provincii*, București, 1943, p. 48). De fapt, înregistrările au fost făcute în anul 1905, cum precizează Vasile Vărădean, un inimos muzicolog bănățean, cel mai bun cunoscător al lăutarilor cărășeni. Cu perseverență a strîns, ani de-a rîndul, prețioase date despre aceștia, prea puține din scrieri — care de regulă îi trec cu vederea —, cele mai multe de la martori oculari, oameni în vîrstă, și de la familiile muzicanților. Pe unii dintre aceștia i-a cunoscut personal și le-a urmărit activitatea. Datele culese le-a consemnat într-un capitol special al valoroasei sale lucrări *Cîntecul la el acasă* (Timișoara, Editura Mitropoliei Banatului, 1985).

Cei mai mulți dintre acești „muzicanți" sau „lăutași" își trag obîrșia din Ciclova Montană sau „Bufenească", sat sărac de mineri „bufeni", cum li se spune coloniștilor olteni, așezați în 22 de localități bănățene începînd din a doua jumătate a veacului al XVII-lea, ca tăietori de pădure, cărbunari, vărniceni și mineri. Lăutarii cicloveni au cutreierat lumea în lung și în lat, „de la Moscova și Petrogradul de altădată, pînă la Londra, New York și Surabaya și de la Stockholm și Oslo pînă la Berlin, Viena și Budapesta [...] umplînd pămîntul de cîntece românești : doine și jocuri, hore și de-doi, brîuri, măzărici, poșovăici și altele", bineînțeles, o dată cu muzica de café concert, pe care muzicanții din „cafenelele" și restaurantele timpului o cultivau.

Din Ciclova erau și frații Bîrcă, cei mai vestiți dintre toți. Între ei strălucea „primașul" Alexa Cocoș Bîrcă (1857—1912). Maestru desăvîrșit al arcușului, era înzestrat creator și extraordinar improvizator. Se povestește că „în momente de bună dispoziție și, desigur, de inspirație, improviza minunate cîntece populare, cu spontaneitatea și naturalețea cu care cîntă păsările, cîntînd, de pildă, o suită de zece măzărici de o bogăție melodică și varietate ritmică uimitoare. Dacă însă, după trecere de timp, îi cereai să le repete, Alexa nu le mai știa. Minunatele melodii zburaseră de pe strunele vrăjite. În schimb, îți cînta alte zece măzărici, poate mai frumoase". Lui i se atribuie o seamă de inspirate melodii, pe care lăutarii bănățeni încă nu le-au uitat (uneia îi spun chiar *Doina lui Bîrcă*): *Doina de la Ciclova*, *Doina lui Meiță*, *Doina Drincionilor*, *Hora de la Oravița* ș.a.

În fruntea orchestrei sale, Alexa Bîrcă a cîntat la Budapesta, Viena, Frankfurt am Main, Düsseldorf, Berna, Zürich, Petrograd și Moscova. În anul 1906 a însoțit corurile bănățene care au participat la serbările jubiliare de la București. S-a înapoiat la Oravița cu premiul întîi și o medalie. Despre Alexa Bîrcă mi-a povestit, cu nemărginită admirație și profundă venerație, artistul emerit Ion Luca Bănățeanu, alt lăutar vestit al Banatului, originar din Bozovici, mai aproape de zilele noastre.

Nu ni se spune nimic despre împrejurările care au hotărît realizarea discurilor cu Alexa Bîrcă și orchestra sa. Destul că în anul 1905, Casa Pathé-Frères a trimis la Oravița trei tehnicieni, cu aparatura necesară imprimărilor. Au fost editate nouă discuri : 1. *Doina din Ciclova* și *De-doi*; 2. *Dorul Ducnecenei* și *Doină și Măzărică*; 3. *Doina Drincionilor* și *Pe loc*; 4. *Horă și Dunărincă* și *O mîndră am avut*; 5. *Pe picior* și *Din Arad pin' la Șimand*; 6. *Hora orăvițenilor* și *De pe coaste*; 7. *Prisacă, prisacă* și *Doină și Horă*; 8. *Doina lui Cigăreanu* și *Țarina*; 9. *Horă* și *Păcurariul*. Pe cele optsprezece fețe ale discurilor se află, așadar, douăzeci de melodii : unsprezece doine sau cîntece doinite și nouă jocuri. Sînt înregistrări acustice cu caracter special, gravate de la centrul discului înspre margine, nu de la margine înspre mijloc, cum se procedează de foarte multă vreme. Sînt extrem de rare ! Un număr de șapte din ele, aflate în posesiunea minerului Petru Perianu din Ciclova Montană, au fost achiziționate de Radiodifuziunea din Timișoara — la sesizarea lui Vasile Vărădean — și copiate pe bandă de magnetofon. (Să sperăm că nu s-au pierdut.)

Despre chipul în care s-au desfășurat înregistrările, istorisește cicloveanul Ion Băiaș, apreciat doinitor și aprig sprijinitor al lăutarilor, „fost toată viața șef contabil la Prefectura

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 3, p. 249—251, București, 1989

judeţului Caraş, prieten apropiat al lui Alexa Bîrcă şi perfect cunoscător al activităţii tarafului acestuia" : « Alexa Bîrcă — îmbrăcat în frac şi [. . .] pantaloni evazaţi, de sub care vîrfurile pantofilor de lac abea se vedeau — aştepta, uşor emoţionat, în faţa tarafului, gata să înceapă. I s-au dat de mai înainte toate instrucţiunile, ce şi cum trebuie să facă : să cînte frumos, să nu vorbească nimeni în timpul cîntării etc. „Broncaşul" [= contrabasistul] Ioţa Lysoform s-a cocoţat pe un scaun, proptindu-şi broanca pe alt scaun, ca să fie mai aproape de una dintre cele trei pîlnii ale aparatelor de înregistrare, ceea ce a provocat hazul francezilor.

La un semn al unuia dintre francezi, taraful a început o doină tărăgănată, pe care apoi a întors-o într-o măzărică plină de foc. Ai lui Alexa se ţineau după el, acompaniindu-l cu precizie, fiecare întrecîndu-se pe sine.

Francezii erau încîntaţi, făcîndu-şi semne discrete de aprobare şi de admiraţie.

La sfîrşit, au dat drumul „maşinei" să repete melodiile.

Muzicanţii ascultau curioşi. Nu se mai ascultaseră doar niciodată pe ei înşişi.

Cînd colo, ce să vezi ! „Maşina" nu prinsese decît viorile : prima şi „coantra", cum ziceau ei. „Broanca" lui Ioţa Lysoform însă şi violoncelul lui Iosim Dobre, poreclit Tutankhamon, nu se auziau deloc : parcă nici n-ar fi cîntat. Faptul a surprins destul de neplăcut pe muzicanţi ; mai ales pe broncaşul Borîndău[1], total dezamăgit, care, oricum, vroia să se audă şi el.

— Nu-i nimic, — ş-a zis Borîndău — , poate am stat prea departe de maşină. La cîntarea următoare deci mă voi apropia mai mult de sulul miraculos, pe care franţujii spuneau că se imprimă cîntările.

Zis şi făcut. Borîndău şi-a luat broanca şi s-a aşezat mai aproape de „tolcerul"[2] care culegea sunetele.

Nici de astă dată însă, cînd s-a făcut verificarea înregistrării, broanca lui nu se auzea.

Borîndău şi-a făcut deci altă „socoată".

Începuseră un joc „de-doi", pe care Alexa Bîrcă îl ducea într-un accelerando din ce în ce mai aprins.

Orăviţenii care erau de faţă radiau de fericire. Bîrcă al lor i-a dat gata pe franţuji. Unii îi zîmbeau cu înţeles, încurajîndu-l.

Deodată, cînd jocul era în toi, Borîndău întoarce capul spre pîlnia colectoare de sunete — spre „tolcer", cum zicea el — şi chiuie una cît îl ţine gura :

— Rupe-o, Ioane, hop aşa !

Francezii au tresărit speriaţi. Muzicantul ăsta, pe care nu ştiau ce l-a apucat, le-a compromis înregistrarea. Au sărit toţi trei deci să vadă ce s-a întîmplat.

Cei de faţă însă i-au liniştit, explicîndu-le că aceasta este o chiuitură care se obişnuieşte adesea în jocurile româneşti.

La sfîrşit, orăviţenii, totuşi, l-au întrebat pe Borîndău ce l-a apucat, aşa, deodată să chiuie.

— Păi, dac-am văzut că nu mi se aude broanca, cel puţin să mi se audă glasul ! — a răspuns el[3].

Am povestit această întîmplare — încercînd să păstrez umorul lui Ion Băiaş — fiind convins că bietul Borîndău, dac-ar mai trăi, nu s-ar supăra, ci ar zîmbi binevoitor şi — probabil — ar spune :

— Nu sînt eu vinovat. Vinovate sînt maşinăriile acelea franţuzeşti, care nu voiau cu nici un chip să prindă şi broanca mea ». (V. Vărădean, *lucr. cit.*, p. 41—42.)

Mă simt dator să intervin cu unele desluşiri. Vechile înregistrări acustice erau într-adevăr incapabile să prindă, în condiţii mulţumitoare, o seamă de sunete, îndeosebi cele grave, pe care le captau cu foarte mare greutate, la un nivel greu sau chiar deloc perceptibil. Neajunsul a fost înlăturat cînd s-a trecut la înregistrările electrice. Turta de ceară, relativ moale, pe care doza electromagnetică grava sunetele prinse de microfon, nu putea fi însă ascultată fără să fie iremediabil deteriorată şi, deci, inaptă procesului de fabricaţie, respectiv obţinerea prin galvanoplastie a matriţelor metalice, care slujeau la presarea discurilor. Se făceau, totuşi, în prealabil, cîteva scurte înregistrări „de probă", pe o ceară care, după ce se asculta, era trimisă la topit. Banda de magnetofon, pe care se fac actualmente înregistrările, poate fi ascultată ori de cîte ori se consideră necesar, înainte de a fi transpusă pe disc, printr-un procedeu de fabricație specific, asupra căruia nu este locul să zăbovesc aici.

---

[1] Porecle atribuite acestor muzicanţi, din cauza asemănării primului cu reclama „Lysoform" şi celui de al doilea, cu faraonul Tutankhamon al Egiptului.

[2] Tolcer (de la maghiarul : tölcsér) = pîlnie.

[3] Întîmplarea ne-a fost relatată la data de 29 ianuarie 1955 de ION BĂIAŞ, în vîrstă de 67 de ani, care a fost de faţă la imprimare. Tot el ne-a informat că, tot atunci, s-ar fi imprimat şi „Doina lui Stă mă toane", care însă nu e cuprinsă în cele nouă discuri.

Drept încheiere, adaug că unsprezece piese din repertoriul fraților Bîrcă au fost culese, cu fonograful, de Tiberiu Brediceanu, în noiembrie 1922 la Oravița, de la violistul Carol Bîrcă (1864—1925), frate mai mic al lui Alexa. (Vezi Tiberiu Brediceanu, *Melodii populare românești din Banat*. Din Colecția ,,810 melodii populare românești din Banat''. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Constantin Zamfir. București, Editura Muzicală, 1972. Melodiile nr. : 19 (23), *Hora darurilor* [de nuntă] ; 33 (51), *A drîncenilor* [sic !] ; 86, *A lui Jumanca ;* 120, *A lui Meiță ;* 123, *Cîntec ;* 262 (511), *Pe loc ;* 576, *De doi ;* 299 (672), *Măzărica ;* 324 (737), *Iedera ;* 341 (767), *Cărăbășește* și 375 (807), *Greaca.* Al doilea număr, între paranteze, ca și numerele izolate, fără paranteze, se referă la numerotarea din colecția originală, al cărei titlu complet este : *810 melodii poporale românești din 82 comune bănățene*, culese în 1921—1923 și 1925. Culegerea a fost premiată de Societatea Compozitorilor Români, cu prilejul unui concurs instituit în anul 1925. Vezi și *Doina lui Meiță*, în Nicolae Lighezan, *Folclor muzical bănățean*, București, Editura Muzicală, 1959, p. 149.)

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

Primim la redacție.

Tovarășe redactor-șef,

Subsemnatul TIBERIU ALEXANDRU, colaborator al revistei, totodată membru în Colegiul de redacție al acesteia, vă aduc la cunoștință cele ce urmează :

În articolul *Folclorul muzical și continuitatea poporului român* de GHEORGHE CIOBANU, apărut în ,,Revista de etnografie și folclor'' nr. 4/1988, p. 299—309, sînt citat în mai multe rînduri. Două pasaje mă pun însă într-o situație penibilă, păgubitoare prestigiului de care sper că mă bucur.

În vederea stabilirii adevărului, vă rog să binevoiți a dispune publicarea în paginile revistei a rectificării alăturate.

Primiți, vă rog, o dată cu anticipate mulțumiri, încredințarea deosebitei mele considerațiuni.

ss. *Tiberiu Alexandru*

RECTIFICARE

Articolul *Folclorul muzical și continuitatea poporului român* de Gheorghe Ciobanu, apărut în ,,Revista de etnografie și folclor'' nr. 4/1988, p. 299—309, cuprinde două pasaje care mă pun într-o ipostază mai mult decît neplăcută. Cel dintîi pune pe seama mea afirmații pe care nu le-am făcut, iar al doilea — un citat trunchiat și scos din context — mă așază în rîndul celor care l-au criticat, ori continuă să-l critice cu patimă, fără discernămînt științific, pe Béla Bartók. (După cum se știe, într-o vreme, acest mare muzician și om de știință a fost acuzat de vîrfurile reacționare maghiare drept trădător al intereselor naționale, din pricina simțămintelor pe care le avea față de români și față de muzica populară românească, în vreme ce vîrfurile reacționare de la noi îl acuzau că înjosește știința, punînd-o în slujba revizionismului maghiar.)

Iată pasajele respective :

1. (p. 301—302) « Tiberiu Alexandru menționează practicarea pentatonicei anhemitonice de către ucrainieni, evreii din Galiția, popoarele din Peninsula Balcanică, cele din Orientul Apropiat, India, Indochina, Indonezia, de populația din unele zone ale Chinei de nord, de mongoli [24]. ([24] *Folcloristică, Organologie, Muzicologie. Studii.* București, Editura Muzicală, 1978, p. 74.) »

Inexact ! În pasajul citat m-am referit la existența unor cîntări asemănătoare ca stil cu doina propriu-zisă românească, nicidecum la ,,practicarea pentatonicei anhemitonice''. Sistemul sonor pentatonic este cunoscut și folosit în muzica populară de pe toate meridianele. În cazul că cititorul va lua drept bune spusele autorului, mă va eticheta, fără doar și poate, drept ignorant.

2. (p. 307). « Cred că Tiberiu Alexandru avea dreptate cînd scria : ,,Chestiunea înrîuririlor a privit-o [Bartók] . . . dintr-un punct de vedere îngust, bucurîndu-se cînd putea să con-

state o situaţie ,,relativ" avantajoasă pentru folclorul maghiar, îngrijorîndu-se din pricina unor influenţe ,,aproape fatale" exercitate de vecini, înrîuriri care ameninţau să ,,desnaţionalizeze" cîntecul popular maghiar"[68]. ([68] T. Alexandru, *B. Bartók despre folclorul românesc, op. cit.*, p. 94.) Eu aş spune că dacă nu apăreau ,,situaţiile", le inventa ! »

Acest citat, netrunchiat şi aşezat în contextul respectiv, este următorul :

« Este astăzi limpede că Bartók, cu toată înalta lui ţinută morală de om de ştiinţă integru, nu a scăpat în trecut de unele concepţii discutabile. Chestiunea înrîuririlor a privit-o, de pildă, dintr-un punct de vedere îngust, bucurîndu-se cînd putea să constate o situaţie ,,relativ avantajoasă" pentru folclorul maghiar, îngrijorîndu-se din pricina unor influenţe ,,aproape fatale", exercitate de vecini, înrîuriri care ameninţau să ,,deznaţionalizeze" cîntecul popular maghiar (1934)[1] ; ori să privească unele influenţe maghiare asupra folclorului românesc, drept ,,o nouă accentuare a superiorităţii culturale secuieşti, respectiv maghiare, faţă de români" (1920)[2]. ([1] În lucrarea cit. *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje* [Muzica noastră populară şi muzica popoarelor vecine, Budapesta, 1934]. O asemenea poziţie credem că trebuia reconsiderată cînd s-a hotărît retipărirea lucrării (Budapesta, Zeneműkiadó, 1952). S-ar fi putut folosi în acest scop însuşi punctul de vedere al lui Bartók în privinţa influenţelor, aşa cum a fost formulat în ultimele sale scrieri. [2] Trebuie să precizăm că această afirmaţie a fost făcută în focul polemicei cu Jenö Hubay şi Elemér Sereghy, care îl acuzau de trădarea intereselor naţionale, din pricina sentimentelor sale filo-române. Aceasta explică întrucîtva o atare afirmaţie, cu totul surprinzătoare la dînsul. V. ,,Szózat", 26.5.1920, reprod. în culegerea Szőllősy, p. 100, iar în culegerea Carpitella la p. 162—163.)

În zbuciumul ultimilor ani ai existenţei sale, Bartók şi-a limpezit punctul de vedere în chestiunea influenţelor în folclor : nu sărăcirea unui popor în folosul altuia, ci îmbogăţirea patrimoniului artistic al amîndurora. Această poziţie ideologică avansată o găsim formulată în cuprinsul unui articol intitulat *Puritate rasială în muzică* (publicat în anul 1942 la New York şi în 1944 la Londra)[1] : ([1] *Race Purity in Music*, ,,Modern Music", New York, 1942 ; ,,Tempo", Londra, 1944 şi în limba germană în ,,Mitteilungen des Basler Kammerorchesters" XIX (1947) şi ,,Musica", Kassel, 1947, iar în limba maghiară, în traducerea lui István Barna în *Bartók Béla válogatott írásai*, lucr. cit., p. 58—60, sub titlul *Zene és faji tisztaság* [Muzică şi puritate rasială]. În româneşte această scriere a fost publicată în volumul citat : *Însemnări asupra cîntecului popular*, p. 109—113, tradus din ungureşte, sub titlul *Muzica şi puritatea rasială*. Păreri asemănătoare v. în articolul *Népdalkutatás és nacionalizmus* [Cercetări de muzică populară şi naţionalism], ,,Tükör", Budapesta, 1937, tradus în cehă în ,,Rytmus", 1937, în franceză şi germană în ,,La Revue Internationale de Musique", Bruxelles, 1938 şi în italiană în culegerea Carpitella, p. 85—91.)

Cercetările folclorice întreprinse în sud-estul Europei, atît printr-o muncă ,,activă" de culegere şi de studiere a realităţii la faţa locului cît şi printr-una ,,pasivă" de studiere a materialului cules şi dat publicităţii de alţii, au dezvăluit o neînchipuită bogăţie de tipuri melodice, în ciuda teritoriului puţin întins pe care vieţuiesc cu totul vreo 40—50 milioane de locuitori. Compararea muzicii populare a naţiunilor în chestiune a desluşit un proces necontenit de schimburi artistice, o permanentă încrucişare şi reîncrucişare de cîntece, care durează de veacuri.

Cînd o melodie populară trece dincolo de hotarele lingvistice ale vreunui popor, ea suferă anume schimbări determinate de noul mediu în care vieţuieşte. Prefacerile ei sînt— din fericire — cu atît mai însemnate cu cît deosebirile dintre cele două limbi, ca pronunţare, relaţii metrice, construcţie silabică etc. sînt mai mari. ,,Din fericire" fiindcă însuşi fenomenul acesta fecundează şi sporeşte numărul tipurilor şi subtipurilor. Încrucişarea şi reîncrucişarea melodiilor se petrece oarecum în chipul următor : slovacii, de pildă, preiau un cîntec unguresc şi îl ,,slovacizează" ; maghiarii, la rîndul lor îl iau înapoi şi îl ,,remaghiarizează". Această formă ,,remaghiarizată" — spunem iarăşi ,,din fericire" — se deosebeşte în mod esenţial de forma maghiară originală.

Acest schimb aproape neîntrerupt de melodii se explică prin condiţiile istorice, sociale, economice şi politice specifice ţărilor din această parte a lumii. Dar contactul dintre diferite naţiuni nu are drept rezultat numai schimburi de melodii ci — şi asta este şi mai important — constituie un imbold pentru crearea unor stiluri muzicale noi, ceea ce atrage după sine o nouă îmbogăţire a muzicii populare. » Etc. (Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1958, p. 94—96.)

(Opiniile mele despre Béla Bartók şi muzica noastră populară le-am exprimat în mod critic în mai multe rînduri, în diferite alte lucrări, între care în ampla recenzie a primelor trei volume ale marii sale colecţii *Rumanian Folk Music*, apărute postum la Haga în 1967, dare de seamă pe care am publicat-o în ,,Revista de etnografie şi folclor" nr. 4/1968, p. 368—376. A se vedea, de asemenea, *Béla Bartok şi muzica populară românească*, din vol. *Folcloristică, Organologie, Muzicologie, lucr. cit.*, p. 137—149).

Tiberiu Alexandru

TEORII FOLCLORICE ROMÂNEŞTI ÎN ULTIMELE DECENII (II)

MARIAN VASILE

II. TEORIILE ORALITĂŢII

1. OV. BÎRLEA

Că *oralitatea* e una din trăsăturile specifice folclorului s-a ştiut şi s-a afirmat încă de la descoperirea lui şi de la primele comentarii. Teoriile *oralităţii* apar totuşi tîrziu, în veacul nostru, după 1960, cînd Albert Bates Lord publică lucrările lui Milman Parry. Acesta, clasicist de profesie, cercetează opera lui Homer şi descoperă că sistemul lui de imagini este unul *oral*. În 1930, vine în Serbia, unde culege un poem epic popular de dimensiunile *Odisseii*, încă nepublicat. Demonstrează că sistemul de creaţie homeric este unul oral, viu, specific folclorului. Valorificate masiv în 1960, de către elevul său A. B. Lord, cercetările lui Parry sînt de natură să creeze un curent în folcloristică. Teoria oralităţii este în centrul simpozionului din Ungaria (1969). Ea este preluată de Jirmunski şi de folcloriştii sovietici, de asemenea în alte zone folcloristice. *Oralitatea* este privită ca dimensiunea sau categoria fundamentală a creaţiei populare, din care derivă toate celelalte caracteristici ale ei.

Unul din promotorii acestei teorii în folcloristica noastră contemporană este Ov. Bîrlea. „Culegător, exeget, metodolog, istoric al folcloristicii şi editor" (I. Datcu, *Dicţionarul folcloriştilor*), Ov. Bîrlea a fost desemnat într-un articol recent drept „folcloristul total" sau complet (Al. Dobre). În peisajul postbelic, Ov. Bîrlea [1] continuă şi dezvoltă cuceririle unor folclorişti antebelici în cercetarea ştiinţifică a folclorului : P. Caraman, T. Papahagi, I. Diaconu, D. Caracostea, I. Muşlea. Înclinaţiile spre teoretizarea folclorului se afirmă de la începutul activităţii sale şi continuă pînă la ultimele lucrări publicate [2].

În *Poveştile lui Creangă* (1967) analizează, cu bune argumente, relaţia dintre folclor şi opera lui Creangă. Autorul înclină să acorde influenţelor folclorice un rol mai mare decît le acordase critica anterioară, de la Călinescu la exegeţii contemporani. Mai întîi, toate poveştile lui Creangă au corespondent în zeci şi sute de variante existente în literatura orală din toate provinciile ţării. Apoi, influenţele se observă clar în structura poveştilor sale, ale căror subiecte sînt preluate, cu prea vagi modificări, din folclor. Personajele sînt tipice, neindividualizate. Originalitatea scriitorului intervine cînd accentuează nota realistă a poveştilor (o spunea şi Călinescu), ceea ce le face să semene cu nişte nuvele mascate în simboluri fabulistice ; originalitatea intervine mai ales în stilul său, tot de natură orală, dar mult prelucrat, bogat şi individualizat. Faptul se poate constata cînd comparăm variantele populare cu textele lui Creangă, dar, îndeosebi, cînd le comparăm pe acestea cu variantele populare noi, provenite din prelucrarea folclorică a poveştilor scriitorului, căci scrierile lui Creangă au reintrat în circu-

---

[1] Dintre lucrările sale menţionăm culegerile : *Snoave şi ghicitori* (1957) ; *Antologie de proză populară epică*, I—III, (1966), în care, după recomandarea lui Caracostea, alătură cîte 2—3 variante ale aceleiaşi povestiri, culese la anume distanţe în timp, pentru a observa variaţiile unor tipuri folclorice. Este autorul unei *Istorii a folcloristicii româneşti* (1974), premiată de Academia R. S. România ; *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti* (1976) ; *Folclorul românesc* I—III, (1981—1983) ; Ion Muşlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarele lui Hasdeu* (1970) ; D. Caracostea, Ov. Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, 1971, în care continuă lucrarea cu acest titlu (neîncheiată) a lui Caracostea.

[2] *Cercetarea prozei populare epice*, în „Revista de folclor", 1—2 (1956) ; *Cîteva consideraţii asupra metodei filologice în folcloristică*, în „Revista de folclor", 3 (1957) ; *Principiile cercetării folclorice*, 1966 ; *Eseu despre dansul popular românesc*, 1982, „o încercare sintetică, scrisă ca pentru cititorul de rînd (nu pentru specialişti, care au stabilit un sistem, un alfabet coregrafic al paşilor — n.n.), fără figuri şi alte semne coregrafice de strictă specialitate".

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 3, p. 253—260, Bucureşti, 1989

itul folcloric, „în ciuda dificultăților stilului său prea elaborat, prea artistic", unde au fost supuse metamorfozelor conforme cu legile transmiterii orale. „Haina stilistică — spune Ov. Bîrlea — a fost înlăturată total și înlocuită cu a diferiților povestitori locali". Individualitatea scriitorului cult se pierde : „prin aceasta Creangă a ajuns anonim, împlinindu-se circuitul firesc al motivelor folclorice de la popor la creația cultă și înapoi".

Una din trăsăturile adînc împlîntate în mentalitatea populară ar fi umorul lui Creangă. Astfel, textele licențioase, „corozive" — „anecdote porcești" cum le numeau junimiștii — ar ține de o viziune „arhaică, țărănească, potrivit căreia citațiile erotice îndrăznețe sînt menite să înveselească pe ascultători". Lăsînd la o parte expresia nu prea adecvată — „să înveselească pe ascultători" —, Ov. Bîrlea intuiește bine ecourile folclorice în umorul lui Creangă, anticipînd într-o măsură teoria lui Bahtin despre „rîs", „carnavalesc", foarte răspîndită azi în lume, dar prea puțin cunoscută la data cînd autorul nostru își elabora lucrarea sa despre Creangă. În acest sens, asocierile lui Creangă cu Rabelais, La Fontaine, Perrault, la care Ov. Bîrlea adaugă pe Cervantes cu al său Sancho, „un Dănilă Prepeleac", devin cît se poate de plauzibile.

În *Metoda de cercetare a folclorului* (1969) propune modalități specifice de abordare critică a creației populare : discută metodele de culegere a folclorului, unghiurile cele mai adecvate de interpretare. Gustul estetic al cercetătorului trebuie să fie, la fel, modificat, în funcție de acest obiect special, diferit de literatura cultă. Frumosul folcloric, pe lîngă vechimea formelor, este creația purtătorilor lui, care sînt și interpreții și receptorii lui, prin urmare numai criteriile acestuia sînt cele potrivite unei receptări corecte.

Dar lucrarea principală a lui Ovidiu Bîrlea este *Poetica folclorică* (1979), în care sînt reformulate concentrat tezele sale teoretice, în plus, sînt susținute cu ample analize ale modalităților și procedeelor de creație artistică în diversele genuri folclorice.

Mai întîi constată o divizare între două atitudini în înțelegerea poeziei populare. Prima e reprezentată de „esteți", a doua de „folcloriști". „Esteții" declară că frumosul este *unul*, acela din capodoperele literaturii culte, cum spune Croce, care nu admite o discriminare între arta poplaură și cea cultă. Alții, precum G. Călinescu, înjumătățesc opera folclorică, ocupîndu-se numai de text, excluzînd melodia. Un asemenea mod de a gîndi este, desigur, inadecvat, substituind gustul individual destinatarului popular. Pentru „perceperea poeziei populare e nevoie de criterii complementare, diferite de cele instituite de tradiția clasică". Invocă pe Ibrăileanu (poezia populară se cîntă, nu se recită) și polemica dintre Lovinescu — Caracostea (1915, în care ultimul afirma că nu trebuie să căutăm „imagini de felul celor culte" în poezia populară, care nu constă în modificările lui Alecsandri. Folclorul are multe variante și „o ciudată existență. Forma lui absolută, permanentă n-o găsește nicăieri", întocmai ca ideile lui Platon). Ov. Bîrlea crede că trebuie dezvăluit, mai întîi, acel „sîmbure caracteristic" al creației populare, nota diferențială de bază din care decurg toate celelalte. Această notă diferențială ar fi *oralitatea* folclorului. Din *oralitate* provin particularitățile artei folclorice. Acestea sînt : anumite tipare, formule, prin care se mențin în memoria interpreților ; simplitatea, ingenuitatea trăirii și a stilului. „O trăsătură de căpetenie a *oralității*" ar fi polisemantismul structurilor folclorice, supuse, prin circulație, variilor interpretări. Aici observă, foarte întemeiat, că interpretul popular „are, în genere, o atitudine de dominare față de ea [de operă — n.n.], o crede un bun personal, făcut anume pentru a i se potrivi, de aceea la nevoie îi aduce schimbările necesare, întocmai ca o haină ce s-ar preface de la sine după modă și starea timpului. Poziția insului folcloric e tocmai opusă cititorului cult care se subordonează operei". Originea, vechimea, geneza, răspîndirea sînt cercetate pentru a se afla tipul folcloric, dar în evaluarea de natură estetică „varianta rămîne suverană".

Ov. Bîrlea își reia teoria în *Folclorul românesc* (I, 1981, II, 1983). În *Introducere* la primul volum discută mai multe probleme : istoria termenului de *folclor*, relația *etnografie — folclor*, modalitățile de culegere a literaturii populare... Vorbind despre relația *literatură populară — literatură cultă*, este mai eclectic, adică mai puțin radical în promovarea unei discriminări ferme între creația *orală* și cea cultă. „Trăsăturile definitorii" ale folclorului definesc doar niște „modalități de existență", altfel el este tot o „artă a cuvîntului". Deosebirea nu mai are caracter exclusivist. *Caracterul tradițional* al creației orale e prezent și în literatura scrisă, unde cele mai radicale curente presupun, chiar afirmă o tradiție de care se diferențiază.

Oralitatea rămîne însă și aici o categorie principală : ea determină formulele fixe, repetabile, dar tot ca un „impuls organic", de a „înscrie cu fiecare reproducere" o nuanță nouă, uneori abia perceptibilă, care să creeze impresia de noutate. Variabilitatea echivalează cu vitalitatea folclorului : o operă fără variante este condamnată la dispariție. Astfel, din punct de vedere estetic, *varianta* este suverană, ea trebuie percepută în toate nuanțele ei de semnificații. *Tipul*, sau *prototipul*, rămîne o abstracție pe masa folcloristului, iar căutarea lui contribuie doar la cercetarea genezei și căilor de răspîndire a operelor folclorice.

Ca mijloace artistice specifice, subliniază rolul „capital'' al *repetiţiei*, paralelismul semantic, repetiţia paralelistică, contrastul, îmbinarea dintre text și muzică. Volumul II se încheie cu o *Încercare de sinteză* asupra folclorului românesc. Discută aici despre *vechimea* folclorului și admite : un strat preistoric, unul antic (latin), unul medieval, altul modern. Greu de fixat sint elementele trace și eline. Din perioada tracă s-ar păstra anumite specii : obiceiurile calendaristice cu măști animaliere (ca *ursul* în Moldova, *capra* (brezaia), *cerbul* în Transilvania), care continuă practici din cultul vegetaţiei, dionisiac. La fel *caloianul*, *lăzărelul*; *paparuda* pare chiar mai veche, indo-europeană, pe bază magică. Latine ar fi unele credinţe (torsul cu furca, arderea jugului), colinda, iar versificaţia românească „reproduce cu fidelitate pe cea latină populară, atestată în fragmentele ajunse la noi''. Ov. Bîrlea mai întreprinde aici o cercetare minuţioasă și instructivă a „graiurilor folclorice'', dovedind cunoașterea în adîncime a folclorului românesc și repartizarea lui pe zone teritoriale și demografice. Un capitol ultim se referă la semnificaţia moral-spirituală a folclorului nostru. Consideră că universul folcloric a stimulat încrederea poporului român „în forţele proprii, l-a ridicat la rangul de demiurg egocentric, iar pe de altă parte i-a format viziunea unui cosmos familiar, docil și maleabil, la discreţia sa, într-o conviețuire egalitară și tolerantă''. Subliniază „plinătatea spirituală'' a insului rural, siguranţa acţiunilor sale, „întrucît toate se subsumau riguros unui ritm cosmic''. Mai în genere „ţăranul s-a dovedit a fi unica fiinţă completă, armonios angajată, atît pe plan practic, economic, cît și spiritual''.

Ov. Bîrlea consimte la reconsiderarea și resurecţia teoriilor mitologice (dezaprobă, totuși, exagerarea lor la unii dintre tinerii cercetători), la reabilitarea umanismului primitiv. Un *umanism integral* presupune cunoașterea obiectivă atît a culturii *majore*, cît și a celei *minore*, adică folclorice.

2. ADRIAN FOCHI

Teoria *oralităţii* își primește cea mai hotărîtă interpretare în lucrarea lui Adrian Fochi *Estetica oralităţii* (1980). Anterior însă, autorul publică multe alte lucrări [3], dintre care unele adoptă principiul oralităţii înainte de sistematizarea lui doctrinară în volumul amintit. Astfel, *Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești* abundă în consideraţii teoretice. Aici combate ideile ce neagă originalitatea folclorului românesc (precum teoria lui Ov. Densusianu despre împrumutul subiectelor sîrbești în balada noastră populară). Desigur, multe subiecte sînt comune diferitelor zone folclorice, dar tratarea lor „în planul conţinutului și formei'' este profund originală. Reia o idee mai veche, de la Hasdeu la Caracostea și Papadima, conform căreia „nu este vorba de niște calcuri simple și mecanice, ci de reale trăiri artistice angajatoare de autentic și originalitate''. Împrumutul însuși este posibil numai cînd corespunde spiritului naţional ; apoi, „orice împrumut se realizează cu mijloacele artei proprii'', pînă la dobîndirea „aerului local''. În fine, toate ideile sale sînt strînse într-un sistem coerent, dominat de categoria oralului în *Estetica oralităţii*, expresia cea mai tranșantă, la noi, a acestei teorii. Încă din introducere, autorul îl invită patetic pe cititor să renunţe la „cărările bătătorite pînă acum'', să se desprindă de „un mod îndătinat de a gîndi și privi lucrurile'', „să accepte participarea la un dialog știinţific nou, pe tema însușirii esenţiale a folclorului, *oralitatea*. Aceasta face ca arta folclorică să se deosebească fundamental de toate celelalte arte, dobîndind un statut estetic aparte, în cadrul esteticii generale''. Deși s-a mai vorbit despre oralitate ea nu a fost încadrată „într-un sistem'', așa cum se impune prin cercetările mai noi. Ca premergători, invocă pe Hasdeu, Delavrancea, C. Brăiloiu, pe R. Jakobson (încă din 1929 el opera distincţia dintre folclor, care are drept specific raportarea la *langue*, și literatura cultă — raportarea la *parole*, termenii saussurieni), pe Franz H. Bäumel și Donald J. Ward. Se întemeiază îndeosebi pe Milman Parry și elevul său Albert Bates Lord.

A. Fochi examinează critic termeni ca *literatură orală* (litera e proprie creaţiei culte), folclor literar (pleonastic) și cere înlocuirea lor prin sintagma „creaţia orală a unui popor la modul ei sincretic''. Trecerea de la civilizaţia orală la cea scrisă echivalează cu „un adevărat salt : un salt de pe o orbită pe alta a istoriei''. Cei doi factori ai comunicării folclorice, *autorul* și *publicul*, aparţin amîndoi, în chip egal, organic, cîntecului, iar cel de-al doilea chiar îl determină pe primul. Vorbește despre o „servitute a oralităţii'', care impune limite și „un cod de retorică folclorică'', dominat de structuri stereotipe etc. Punctul central al teoriei oralităţii ar fi așa-numita „formulă'', înţeleasă după definiţia lui M. Parry : „un grup de cuvinte care e întrebuințat curent în condiții metrice identice pentru a exprima o idee esențială dată", cu funcții semantice, gramaticale, metrice. A. Fochi reține 3 categorii de formule: formula propriu-zisă, tema sau subiectul, modelul abstract, după care se pot alcătui formule noi. Există în folclor și *inovație*, lucrarea cîntărețului fiind ,,un veritabil act de creație". Afirmă, mai mult, că ,,un cîntăreț nu e niciodată egal cu el însuși, că nu reproduce un text de două ori la fel", el creînd în funcție de dispoziția sa și a ascultătorilor. Încît, textul unui cîntec, epic mai ales, este ,,fluid". A. B. Lord socotea că interpretul învață nu să repete cîntecul, ci să-l recompună, cu ajutorul formulelor, într-un proces specific de improvizație. Aspectul tradițional nu exclude inovația. Astfel, ,,creația prin variante" este ,,o formă specifică de viață" a poeziei populare. *Varinta* este numită ,,o secțiune de moment prin viața proteică și multiseculară a unui subiect". La rîndul lui, *subiectul* nu e decît o ,,situație potențială", cu care ne întîlnim doar prin intermediul variantelor (fiecare dintre ele reprezentînd ,,un text cu totul nou") și care se obține, de fapt, printr-un ,,act de abstractizare". E de acord cu A. B. Lord că folclorul nu poate avea *autor*, ci *autori*, care profesează anonimatul, ei nu sînt simultani, ci succesivi, ,,unicul său nume [al autorului — n.n.] ar fi legiune, sau sinonimul său, nici unul". Cataloagele de subiecte sau motive ar fi ,,simple registre de materiale inexistente în realitate", deși nu sînt lipsite de utilitate metodologică în cercetarea folclorului.

---

[3] *D. Cantemir — etnograf și folclorist*, 1964 ; *Mioriţa — Tipologie, circulaţie, geneză, texte*, 1964 ; *Versiuni extrabalcanice ale legendei despre „jertfa zidirii''*, 1966 ; *George Coșbuc și creaţia populară*, 1971 ; *Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești*, 1975 (publicată mai întîi în limba franceză în 1972) ; *Paralele folclorice. Coordonatele culturii carpatine*, 1984 ; *Cîntecul epic tradiţional al românilor*, 1985.

Teoria oralității se pretinde o cheie universală, pentru toate timpurile și zonele. Adrian Fochi o vrea însă adaptată la folclorul românesc și la specificul său. Din acest contact, teoria poate fi modificată în cîteva puncte încă discutabile: 1) Caracterul ei este prea mecanicist, căci se ocupă de formule, nu de aspectul funcțional, estetic; 2) teoria s-a aplicat numai la cîntecul epic, ori ea trebuie extinsă la toate genurile populare; 3) autorii ei neglijează aspectul muzical al folclorului, pe cînd la noi, prin C. Brăiloiu (mai recent prin sistemul de culegere al lui Al. I. Amzulescu), s-au pus bazele unui ,,sincretism folcloric". A. Fochi îl urmează acum pe Lorenzo Renzi, care aplică teoria oralității la folclorul românesc. Un capitol se intitulează *Efecte ale oralității. Punctul de vedere sincretic*. Aici afirmă că, în fond, cîntecul ,,nu există decît în momentul cîntării" și recomandă, după Al. I. Amzulescu, necesitatea ,,notării integraliste a cîntecului epic", ,,aspectul sincretic", ,,reciprocitățile dintre planul textologic și cel muzical". Studiază raportul dintre formele de recitativ din folclorul românesc: *recitativul melodic* și *recitativul parlato*, care diferă după regiuni și cîntăreți. Subliniază apoi modalitatea improvizației prin *parataxă* (asocierea rimelor aceluiași tip gramatical, ale imperfectului, de pildă).

În alt capitol, discută tipurile de formule: stereotipe, inițiale și finale (în baladă), formule cu adjectiv, formule cu numeral, construcțiile pleonastice. În capitolul *Perspective* se ocupă de raportul național—universal, de unitatea folclorului românesc... Redefinind varianta prin relația *subiect + cîntăreț + moment*, constată că un subiect nu e preluat cuvînt cu cuvînt, ci presupune transpunerea lui ,,dintr-un sistem stilistic într-alt sistem stilistic", fapt ce echivalează cu ,,un act de creație în sensul cel mai propriu al termenului". Haina în care se îmbracă subiectul este sistemul stilistic național, ,,derivat mai îndepărtat al limbii", ce se opune hotărît transpunerii automate.

Multe din ideile lui A. Fochi sînt desigur cîștiguri comune în folcloristica noastră: relația universal—național, subiect sau model—variantă; ideea sistemului stilistic național, ca derivat al valorilor estetice ale limbii, am întîlnit-o și la Gh. Vrabie (care nu acordă oralității, ci modelului, categoriilor rolul primordial în creația populară), fiind derivată din lucrările lui Caracostea despre expresivitatea artistică a limbii române. Cea mai multă energie o investește A. Fochi în formularea principiului oralității, prin intermediul căruia reinterpretează și celelalte dimensiuni ale folclorului, precum și antinomiile dintre ele. ,,Au putut fi detectate astfel toate mecanismele foarte fine care reglează marile antinomii: tradiție și inovație, individ și colectiv, subiect și variantă, fond și formă etc., toate acele procese care, lichidînd tensiunile dialectice din viața vie a folclorului, fac ca tradiția să înainteze în timp, fiind contemporană cu noi, dar și cu toți cei ce ne-au precedat și să constituie un act efectiv de creație, nu numai o simplă repetare, în stereotipie, a unor elemente osificate, preluate de la înaintași". Deși teoria oralității nu va fi îmbrățișată de toți folcloriștii noștri de azi, ea poate avea un aport însemnat la studierea acestui fenomen complex și vechi, care este creația populară.

ŞTEFAN CEL MARE
ÎN TRADIŢIA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

NICOLAE COJOCARU

Dintre figurile istorice româneşti, personalitatea lui Ştefan cel Mare s-a înscris cel mai profund în conştiinţa populară şi a dominat veacurile, aureolată de glorie şi legendă. Această popularitate a sa, ca urmare a unei domnii strălucite în scaunul Moldovei, a găsit răsunet de timpuriu în sufletul românilor, care au văzut în el întruchiparea celor mai înalte virtuţi de vitejie, în momentele cînd soarta ţării era mereu ameninţată din afară.

Figura de *erou legendar* pe care imaginaţia populară a creat-o despre Ştefan cel Mare s-a perpetuat prin graiul viu al tradiţiilor noastre şi s-a înviorat necontenit de-a lungul vremurilor cu creaţii folclorice noi, care l-au ridicat pe voievodul moldovean la înălţimea de simbol naţional al luptei pentru libertate şi neatîrnare.

Cum a reuşit Ştefan cel Mare să-şi cîştige acest nimb de glorie? Domn abil şi înţelept, el a dus, mai întîi pe plan intern, o politică echilibrată între clasele societăţii feudale de atunci, reuşind să stăpînească şi chiar să limiteze tendinţele marilor boieri, a curmat abuzurile de orice fel şi a întărit clasa poporului de rînd, ridicînd dintre ţărani o pătură nouă — răzeşii. Înţelegînd că puterea braţului său este poporul, Ştefan s-a apropiat de popor şi s-a sprijinit pe el.

În politica externă, lupta neîmpăcată împotriva duşmanilor de orice fel, în principal împotriva puterii otomane, cutezanţa şi calităţile de strateg neîntrecut l-au făcut pe domn să fie considerat cel mai mare conducător de oşti din Europa, admirat după biruinţa răsunătoare de la Vaslui pînă şi de papa Sixtus al IV-lea, de cronicari poloni şi unguri, iar conducătorii străini îl numeau, cum spunea o legendă, ,,leul cel bătrîn de la Moldova''[1].

Ecoul domniei lui Ştefan cel Mare în conştiinţa românilor a fost neasemuit de mare. Zice cronicarul Grigore Ureche că ,,după moartea lui pînă astăzi îi zic sveti Ştefan vodă, nu pentru sufletul lui [. . .] ci pentru lucrurile lui cele vitejeşti, carile nimenea din domni, nici nainte, nici după aceia l-au ajunsu''[2].

Pentru faptele sale deosebite poporul l-a numit ,,cel Mare'', ,,cel Bun'' şi ,,cel Sfînt''. Numele lui Ştefan cel Mare este intrat în cele mai vechi cîntece la noi, în legende, balade, ca nume de leac în descîntece, apoi în bocete, în colinde şi urături de Anul Nou, iar mai recent în teatrul popular.

Existenţa unor cîntece despre Ştefan cel Mare a fost semnalată încă din veacul al XVI-lea de geograful şi istoricul polon Matei Stryjcovski care, trecînd prin Moldova între anii 1574 şi 1575, scrie apoi că urechile i-au fost încîntate de cîntările de vitejie acompaniate cu cobza, gusla sau alăuta, care răsunau liber în pieţe şi pe străzi, între care el notează şi un text care vorbeşte despre vitejiile lui Ştefan cel Mare[3]. Cîntecele voievodului, cum e firesc, ne-am fi aşteptat să le întîlnim mai mult în Moldova, ţara sa de scaun, dar ele au circulat în aceeaşi perioadă şi în Ţara Românească şi chiar în ţările învecinate. Tot Matei Stryjcovski ne spune că şi muntenii cîntau la fel despre Ştefan cel Mare.

Din sec. al XVI-lea avem cea mai veche ştire şi despre o baladă a lui Ştefan cel Mare care circula pe atunci în Moldova, menţionată de filologul ceh Jan Bohoslav în cartea sa *Gramatica ceka*, scrisă în 1570. Balada era compusă din 21 de versuri referitoare la cucerirea Chiliei în 1465 de către domnitor şi, tradusă în limba ucraineană, se cînta de către slavii aflaţi la Veneţia[4]. Hasdeu, în articolul *Ştefan cel Mare şi Italia*[5], reia discuţia asupra acestei balade, considerînd că limba textului slav nu este nici dialectul slovac, nici cel croat, ci cel rutean, „precum vorbesc pînă astăzi aşa numiţii ruteni din Bucovina şi nordul Moldovei", de unde conclude că balada se va fi compus în Moldova : „ieşind din propria imaginaţiune a coloniei rutene de la noi, ori traducîndu-se după vreo baladă populară românească pierdută. . .".

---

[1] S. Teodorescu-Kirileanu, *Faptele şi vitejiile lui Ştefan cel Mare şi Sfînt*, Bucureşti, 1943, p. 152.

[2] *Letopiseţul Ţării Moldovei.* Postfaţă şi bibliografie de Mircea Scarlat, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 70.

[3] B. P. Hasdeu, *Arhiva istorică a României*, vol. II, 1865, p. 8.

[4] A. Balotă, *Funcţiunea socială a cîntecului românesc*, în ,,Revista de folclor'', nr. 2, 1958, p. 108.

[5] Publicat în ,,Columna lui Traian'', IV, 1873, p. 225—227.

În veacurile care au urmat, cîntecele despre Ştefan cel Mare au devenit mai numeroase, datorită fenomenului care cuprinsese toată aria europeană, acela al înfloririi cîntecelor de vitejie, care aduceau în conştiinţa popoarelor amintirile unor vremuri şi fapte eroice, în situaţia cînd primejdia otomană era mereu ameninţătoare. La noi, se apreciază că începutul cîntecelor de vitejie se face chiar cu Ştefan cel Mare şi Iancu de Hunedoara. Ele s-au menţinut în stare bună cîtă vreme amintirea acestor zile de glorie va mai fi fost încă vie şi au fost împrospătate apoi de noi figuri de viteji ai neamului ca Ion Vodă Viteazul, Mihai Viteazul, Nicoară Potcoavă.

Din sec. al XVIII-lea, o dată cu declinul baladelor istorice vitejeşti despre domnitorii eroi, cîştigă tot mai mult teren *balada nuvelistică* şi *cîntecul haiducesc*. Existenţa pînă astăzi a unor balade ca *Mioriţa*, *Meşterul Manole* sau cele haiduceşti ridică firesc o întrebare : de ce nu avem o baladă asemănătoare şi despre Ştefan cel Mare? Răspunsul îl găsim în evoluţia cîntecului eroic care, în sec. al XVIII-lea, prin cîntecul haiducesc suferă o schimbare radicală. De unde pînă atunci erau cîntaţi domnitorii eroi, acum poporul se ridică împotriva domniilor tîrzii, decăzute şi exploatatoare, prin care se înţelege boierimea cu domnul în frunte, şi proslăveşte în schimb vitejia unor eroi din rîndul maselor — haiducii — , care luptau pentru libertate. Acest lucru a umbrit cu totul strălucirea marilor domnitori dinainte ; unele cîntece vechi au căzut în ignoranţă şi uitare, altele au fost absorbite de cele noi.

În baladele haiduceşti întîlnim, evident, şi numele de Ştefan Vodă, dar anumite trăsături şi date sînt cu totul denaturate. Se afirmă chiar că nici nu s-ar putea identifica în ele cutare sau cutare domnitor [6]. Faptul comportă totuşi unele observaţii. Cum vedem, în antiteza haiduc şi domnie, întîlnită în baladele muntene *Corbea*, *Miu haiducul*, *Mihu Copilu*, se urmăreşte scoaterea în evidenţă a virtuţilor haiducului viteaz care-l biruie şi chiar îl umileşte pe domnitor. Fără alte indicii sigure s-ar părea că acest Ştefan Vodă nu este domnul Moldovei sau nu este identitatea de nume. Totuşi, pentru că numele apare ca un laitmotiv şi în alte balade ca *Vartici* şi *Letinul bogat*, apoi existenţa unor referiri în texte la Moldova, amintind de curtea şi boierii de aici, de locuri „jos pe apa Nistrului" în *Corbea* ş.a., ne conduce către supoziţia că aceste balade au preluat la origine numele voievodului Moldovei din cîntecele de vitejie, ca un simbol al puterii domniei, pentru că nimeni altul n-a întruchipat-o mai mult decît Ştefan cel Mare.

În sprijinul constatării noastre avem şi alte mărturii. De pildă, unele versuri de la începutul baladelor haiduceşti se regăsesc şi într-o colindă din Moldova intitulată *La poartă la Ştefan Vodă*, unde voievodul e numit „Ştefan, Domn prea sfînt", cu trăsăturile sale spirituale cunoscute, pe care poporul nu le-a atribuit nici unui alt domnitor. De asemenea, existenţa în versurile baladelor a unor referiri la firea sa aprigă la mînie sînt indicii că avem de-a face cu unele mărturii referitoare la domnul Moldovei. Pentru a înţelege însă această imagine a lui Ştefan din baladele haiduceşti, trebuie să o vedem prin prisma răsturnării valorice, obiectivată de starea socială a epocii.

E adevărat că s-au păstrat şi unele balade despre Ştefan cel Mare mai apropiate de imaginea istorică, cum sînt : *Ştefan Vodă şi Dunărea*, *Ştefan Vodă şi Giricuţa*, *Ştefan, fata şi Dunărea* etc., provenind mai ales din alte zone ale ţării, din Moldova şi Transilvania, neafectate aşa de mult de epica haiducească. Dar aici, nefiind ţinuturi care au cunoscut o înflorire a baladei ca în Muntenia şi Oltenia, nici n-au dat o capodoperă despre domn.

Pe lîngă tradiţiile versificate în care Ştefan cel Mare apare invariabil ca figură eroică, dar fără amănunte semnificative, o pondere mare în păstrarea trăsăturilor personalităţii lui în cultura noastră populară au avut-o *legendele*. Legate practic de aproape toate aspectele vieţii domnitorului, acestea ne dau elementele necesare pentru realizarea unei biografii exemplare, cu informaţii preţioase, probate în majoritate de însuşi adevărul istoric al epocii. La valoarea legendelor contribuie şi vechimea lor mare, urcînd la unele pînă în vremea domnitorului, datorită cărui fapt au păstrat amintiri autentice din viaţa sa. Înscrise în memoria poporului şi tradiţia locurilor, întîlnite pretutindeni, din Moldova pînă în Ardeal şi în Muntenia, legendele despre Ştefan denumesc văi, munţi, dealuri, poduri, iazuri, fîntîni, izvoare, locuri de luptă, codri şi arbori seculari, sînt legate de istoria satelor, curţilor, cetăţilor şi mănăstirilor. Ele ne vorbesc de familia domnească, de curtenii, vitejii şi oamenii ţării, despre bătălii şi unele întîmplări din viaţa voievodului.

---

[6] Vezi Gheorghe Vrabie, *Baladă populară română*, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1966, p. 22. Teza este susţinută şi de D. Caracostea în *Metoda identificărilor istorice în folclor*, publicat în „Revista Fundaţiilor", X, 1943, nr. 6, p. 501.

Desigur că, privite prin prisma valorică a informației pe care ne-o oferă legendele, există mari diferențe între ele, mergînd uneori de la caracterul de adevărat document istoric, unde Ștefan este surprins în ipostaze obișnuite în mijlocul poporului, pînă la creații de basm, în care apare ca un personaj cu unele însușiri fantastice sau alteori ancorează într-o imagine hagiografică. Acest lucru nu afectează totuși fundamental imaginea cunoscută a lui Ștefan cel Mare, nici nu contrazice faptele istorice, doar le întărește și dă curs exprimării lor în variate forme prin creațiile culturii noastre populare.

Ce s-a cules pînă acum din tradițiile lui Ștefan cel Mare? Pe lîngă mențiunile sporadice din veacurile mai îndepărtate, pe care le-am enumerat, un început de culegere a tradiițiilor istorice îl face cronicarul Ion Neculce, în sec. al XVII-lea care, în scrierea *O samă de cuvinte*, pusă în fruntea *Letopisețului* său, ne dă 9 legende despre Ștefan cel Mare.

În veacul trecut folcloriștii, unii istorici și scriitori au manifestat un interes deosebit față de tradițiile domnitorului, pe care le-au cules și publicat în periodicele vremii și în cărțile lor [7].

La impulsionarea activității de editare a acestor tradiții au contribuit și evenimentele memorabile închinate aniversării lui Ștefan, cum au fost : serbarea de la Putna din anul 1871 și comemorarea a patru secole de la moartea lui în 1904, ambele marcate de acțiuni culturale cu larg ecou pe plan național. Cu această ocazie s-a simțit nevoia alcătuirii și editării unui corpus de tradiții populare reprezentativ despre Ștefan cel Mare.

Pentru o cercetare mai largă și sistematică, Academia ortodoxă română publica în revista ,,Candela'' din 1903 un apel către cărturari și intelectuali ,,pentru strîngerea legendelor despre Ștefan Vodă cel Bun și Mare''. Răspunsul la acest imperativ al culturii române l-a dat S. Teodorescu-Kirileanu, care publică în 1903 prima culegere de tradiții despre voievod, intitulată *Ștefan-Vodă cel Mare și Sfînt, istorisiri și cîntece populare*, în care adună o parte din legendele și tradițiile versificate din Moldova, apărute în publicațiile vremii sau comunicate de diferiți intelectuali ai satelor. În anul următor (1904) publică al doilea volum, cu titlul *Amintiri ale poporului despre Ștefan cel Mare*, în care reia și unele din tradițiile cunoscute ; își va continua opera cu îmbogățiri succesive în alte 2 ediții, în 1924 și 1943.

Tot în anul 1904, Teodor A. Bogdan publică la Brașov volumul *Ștefan cel Mare. Tradiții, legende, balade, colinde* ș.a., cuprinzînd texte din Ardeal. De asemenea, Tudor Pamfile editează culegerea *Mănunchi nou de povestiri populare cu privire la Ștefan cel Mare*, strînse de. . . (1919), iar Simion Hîrnea *Ștefan-Vodă și vrâncenii*, (1929) [8].

Dintre tradițiile cunoscute de un interes aparte în rîndul cercetătorilor se bucură legendele, considerate în general mai pline de informații istorice. Se pune problema însă cum îl vede poporul pe Ștefan cel Mare în legende? Este voievodul ca un țăran ridicat printre boieri, cum afirmă unii autori [9], pentru că a mîncat pe la colibele ciobanilor și în chiliile pustnicilor, a tras la casele țăranilor și a luat parte la nunți și cumetrii? Credem că nu. Un domn modest pe tronul Moldovei n-ar fi trezit admirația nimănui și n-ar fi făcut obiectul unor legende. Dimpotrivă, legendele ni-l înfățișează pe Ștefan ca un domn măreț, dar popular, care ascultă la înțelepciunea oamenilor, la nevoie de sfatul sihaștrilor, și trage adesea pe la vetrele oamenilor de rînd, pentru că nu disprețuia simplitatea celor ce duceau greul țării. Poporul n-a reținut date calendaristice precise în legende, dar a păstrat amintirea unui domn bun, drept și viteaz, precum și amintirea războaielor care i-au apărat țara și pămîntul. Căci, așa cum scrie N. Iorga, ,,În el românii au găsit cea mai curată și mai deplină icoană a sufletului său, cinstit și harnic, răbdător fără să uite și viteaz fără cruzime, strașnic în mînie și senin în iertare, răspicat și cu măsură în grai, gospodar și iubitor al lucrurilor frumoase, fără nici o trufie în faptele sale'' [10].

[7] Tradiții de acest fel au publicat Ilie Veslovschi și Dimitrie Dan în ,,Șezătoarea'' (1890 —1900), D. I. Olariu în ,,Familia'' (1871), At. Marienescu în ,,Dîmbovița'' (1859), ,,Naționalul'' (1859) și ,,Albina'' (1866), Ștefan Stoicescu în ,,Lumina'' (1887), S. Fl. Marian în ,,Calendarul Ortodox'' (1876). Au mai apărut în ,,Convorbiri literare'' (1878—1879), ,,Revista Română'' (1862), ,,Făt Frumos'', ,,Ion Creangă'', în Calendarul de la Sibiu din 1884 ș.a. În volume au publicat S. Fl. Marian în *Tradiții poporane române din Bucovina* (1895) și *Poezii populare din Bucovina* (1869), G. Petrini în *Carte de lectură pentru cl. II și III primare. . .*, Iași, 1868. Mai găsim în dicționarele geografice ale județelor din Moldova și în unele lucrări manuscrise, la Nicolae Densușianu, *Răspunsuri la chestionarul istoric* (1895) și Narcis Crețulescu, *Istoria Mănăstirii Neamțului*.

[8] Au mai tipărit legende despre domn în cărțile lor Elena Niculiță Voronca, V. A. Urechia, C. Rădulescu-Codin, I. A. Candrea, D. Furtună, iar mai recent Ovidiu Bîrlea, I. C. Chițimia, Vasile Adăscăliței, Tony Brill, Elena și Octav Guțic, Elidia Agrigoroaiei, Mihai Canciovici, I. Filipciuc.

[9] I. Filipciuc, *Fosta-au acest Ștefan Vodă*, antologie de folclor, note și bibliografie de. . ., Iași, 1984, p. 131—132 ș.a.

[10] Nicolae Iorga, *Istoria lui Ștefan cel Mare*, București, 1904, p. 267.

Prin tradiția noastră populară amintirea lui Ștefan cel Mare, ca și a altor mari figuri istorice românești, s-a înveșnicit în conștiința generațiilor care-l cinstesc cu venerație, întru lumina celui mai ales omagiu.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **DOCUMENTE.** Ne face o mare plăcere să reamintim în paginile revistei noastre un fapt mai puțin cunoscut. În ședința din 23 mai 1919 (după calendarul gregorian, proaspăt adoptat) a Academiei Române, secretarul general al acestei instituții, Iacob C. Negruzzi, face o comunicare de mare interes, cu titlul *Autografe române*. În această comunicare, autorul prezintă o seamă de documente literare, pe care le donează Academiei, aflate în posesia lui din vremea în care „am întemeiat o revistă *Convorbiri Literare*, pe care am condus-o aproape treizeci de ani și care [. . .] mai trăiește încă, mulțumită zelului, perseverenței, dragostei și priceperii conducătorului de astăzi, d-lui coleg Mehedinți. . .", după cum afirmă vorbitorul. Între acestea se găsesc cîteva manuscrise ce aparțin literaturii populare. Referitor la ele, reproducem, în continuare, fragmentul din comunicarea lui Iacob C. Negruzzi : „Din autorii culegători de literatură populară sau imitatori ai ei, înfățișez scrisori din partea d-lui I. T. Mera, doctor în medicină, așezat la Karlsbad ; Miron Pompiliu, profesor harnic și învățat, care, suferind de nervi ani îndelungați, a pus singur capăt zilelor sale ; de la fostul nostru coleg, părintele Simeon Fl. Marian, și de la Ion Creangă. Marian este unul din cei mai bogați scriitori ai neamului nostru. Ce n-a cules din gura poporului și n-a reprodus în tipar acest harnic autor? El a mai făcut bogate adunări de datini, obiceiuri și tradiții, pe lîngă care a scris și alte numeroase volume cuprinzînd studii folcloristice și etnografice. Este de băgat seama că scriitura lui Marian era așa de regulată și îngrijită, încît manuscriptele sale păreau scoase de sub presă. Cît despre Ion Creangă, istoria literaturii noastre l-a așezat demult la locul întîiu printre povestitorii populari. Acei ce l-au cunoscut de-aproape știu că manuscrisele sale erau corectate și recorectate, apoi iarăși schimbate și prefăcute ; erau pline de ștersături și adausuri pe deasupra, pe dedesuptul și pe marginea liniilor. S-ar fi zis că Boileau a scris pentru Creangă povața cunoscută ce dă autorilor :

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage
Polissez-le sans cesse et le repolissez
Ajoutez quelque fois et souvent effacez.

Și totuși, cînd citești pe Creangă ai impresia că proza lui curge oarecum de la sine, liniștită și limpede ca cel mai frumos izvor.

Printre culegătorii de literatură populară trebuie să menționez și pe G. Dem. Teodorescu, care, pe lîngă multe alte studii, a publicat un mare volum de poezii, adunate din gura poporului. Din lunga corespondență ce am avut cu acest autor, pe cînd își completa studiile la Paris, am mai găsit două scrisori trimise mie, relativ la această activitate a sa".
(Marin Aiftincă)

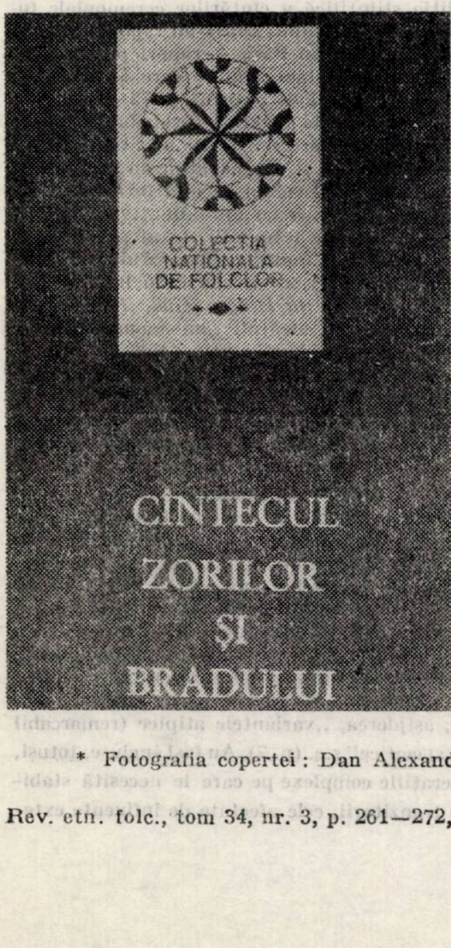
• **CENTENAR.** Societatea Americană de Folclor (American Folklore Society) a sărbătorit, nu de mult, 100 de ani de existență. Evenimentul a fost marcat prin organizarea unui mare congres care a avut loc la Cambridge, Massachusetts, în zilele de 26—30 octombrie 1988. Cei peste 500 de participanți au prezentat comunicări în sesiuni plenare, ca și în numeroase secțiuni dedicate celor mai diverse aspecte ale culturii populare, așa cum este concepută aceasta în S.U.A., ca și în alte țări ale lumii.

La ceremonia de deschidere a sărbătoririi centenarului Societății Americane de Folclor (A.F.S.) au fost prezentate referate cu caracter general, așezate sub genericul *Folclorul în America — prima sută de ani*, între referenți numărîndu-se Roger Abrahams *(Societatea Americană de Folclor, 1888—1988)*, Bess Hawes *(Folclorul în sectorul public)*, Alan Dundes *(Folclorul verbal)*, Henry Glassie *(Cultura materială)*.

În secțiuni au fost luate în discuție teme particulare precum *Istoria folcloristicii*, *Mit și mitologie*, *Bibliografia folclorului*, *Folclor etnic și regional*, *Proverbul și drama populară*, *Folclor urban*, *Arta populară*, *Folclor și literatură*, *Legenda*, *Snoava (Gluma)*, *Ocupații*, *Medicină*, *Turism*, *Arhitectură populară*, *Dansul — studiu și interpretare*, *Alimentația populară*, *Folclorul copiilor*, *Folclor militar*, *Festivaluri*, *Folclor regional* etc. etc., așa cum se poate constata din broșura publicată cu această ocazie de către American Folklore Society, *Centennial Meeting — Program and Abstracts*, 88 p. *(C. Nicolae)*

MARIANA KAHANE, LUCILIA GEORGESCU-STĂNCULEANU, **Cîntecul zorilor și bradului** *(Tipologie muzicală)* / **The Songs of Dawn and of the Fir-Tree** *(Musical typology)*. Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, Colecția Națională de Folclor / The Institute for Ethnological and Dialectological Research, The National Folklore Collection. București, Editura Muzicală, 1988. Redactor: Mircea M. Ștefănescu, tehnoredactor: George Măgureanu, desen muzical și tabele: Mircea Nicolescu și Mioara Popescu. Tiparul: I. P. „13 Decembrie 1918". [824 pagini de format mare (20/29 cm), cu un cuprinzător studiu, 69 de tabele, 335 de melodii în notație sinoptică cu textele poetice respective, 28 de facsimile ale unor documente din arhiva I.C.E.D. (fotografiate în laboratorul acestuia de Emanuel Pârvu), un amplu rezumat tradus în limba engleză de Andrei Bantaș (ca și cuprinsul și nota asupra ediției).] *

Iată sumarul acestei monumentale opere: *Cuprins* (p. 5), *Contents* (p. 6), *Introducere* (p. 7—9), *Notă asupra ediției* (p. 10—13), *Author's Note* (p. 14—17), *Caracterizarea și clasificarea materialului* (p. 19—89): A. *Textul poetic*, I. Tematica, II. Versificația; B. *Melodia*, I. Sistemul sonor, II. Segmente și echilibrul sonor, III. Cadențele, IV. Forma arhitectonică; C. *Ritmul*, D. *Particularități ale interpretării*, E. *Clasificarea; Bibliografie selectivă* (p. 90—92), *Tabele* (p. 93—286), *Corpus de melodii* (p. 287—477), *Note la melodii* (p. 478—497), *Texte poetice* (p. 499—709), *Note la textele poetice* (p. 710—741), *Catalogul pieselor cuprinse in Corpusul de melodii și texte poetice* (p. 742—771), *Indice de titluri ale pieselor din Corpusul de melodii și texte poetice* (p. 772), *Indice de asociații centrale (Grupe de variante)* (p. 773—799), *Indice de localități* (p. 801—804), *Anexe* (Supliment documentar la Corpusul de melodii) (p. 805—816), *English Summary* (p. 817—822).



Lucrarea a fost cinstită recent cu Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Socialistă România pe anul 1988.

A trecut mai bine de o jumătate de veac de cînd Constantin Brăiloiu a publicat *„Ale mortului" din Gorj*, o aleasă selecție poetică, numărînd 435 din versurile zorilor, bradului și altor cîntări ceremoniale funebre, mai întîi în paginile revistei „Muzică și Poezie" (nr. 1/1936), apoi în broșură, a șaptea din seria „Publicațiile Arhivei de Folklore a Societății Compozitorilor Români" (București, 1936). Ele sînt „poate cele mai arhaice din literatura noastră populară" și le-a publicat „numai pentru neasemuita lor frumusețe literară, fără vreun alt gînd", după cum ne spune autorul. El precizează totodată „— ceea ce nu s-a spus niciodată limpede — că aceste cîntece *nu sînt bocete*, cum li s-a zis greșit. Sînt cîntări rituale, mai bine zis ceremoniale, cîntate de femei « numite », care nu pot fi rude de aproape ale mortului, la anume vreme, după anumite legi. Bocetul este cu totul altceva: o revărsare melodică a părerii de rău".

---

* Fotografia copertei: Dan Alexandru

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 3, p. 261—272, București, 1989

„Neasemuita lor frumusețe'' nu a rămas nebăgată în seamă. După cum am mai arătat, aceste minunate creații ale geniului popular românesc au fost traduse în mai multe rînduri și publicate, atît în țară cît și peste hotare : în limba franceză de Maria Holban (București, 1937) și de Ilarie Voronca și Jacques Lassaigne (Paris, 1939, republicate în 1947), fragmentar în limba maghiară de István Komjáthy (Debrețin, 1947) și în limba engleză de A. L. Lloyd (Cambridge, 1984). O notă din lucrarea recenzată (p. 7) ne informează că versiunile română și franceză au fost republicate, nu demult, în „Secolul 20'' (București, 1984). Adaug că „neasemuita lor frumusețe'' l-a inspirat pe compozitorul belgian Jean Absil (1893—1974), care le-a folosit într-o cantată în patru părți, intitulată *Les Chants du mort* (Op. 55), scrisă pentru cvartet vocal mixt cu acompaniament de pian ori de orchestră mică. Compoziția a fost înregistrată pe disc de Casa Electrecord (STM-ECE 0770), din păcate cu un titlu absolut greșit ! Redactorul s-a socotit îndreptățit să „corecteze'' titlul franțuzesc, traducîndu-l nu prin *Cîntecele mortului* sau *Cîntările mortului* — dacă nu cunoștea titlul românesc „*Ale mortului*”, cum ar fi fost și mai bine — ci prin „bocete'' : *Bocete pentru cvartet vocal mixt și orchestră mică* stă scris pe etichetele discului !

După cum se știe, Constantin Brăiloiu s-a preocupat în mod deosebit de folclorul înmormîntării la români. A cules numeroase bocete și cîntări ceremoniale funebre, de-a lungul și de-a latul țării, întovărășindu-le adesea de chestionare amănunțite. (Un astfel de chestionar, pe care l-a întocmit în colaborare cu H. H. Stahl, publicat în mai multe rînduri în anii 1939 și 1940, a fost republicat recent de Emilia Comișel în volumul Constantin Brăiloiu, *Opere / Œuvres*, V, București, Editura Muzicală, 1981, p. 60—74. Rezultatele deosebite obținute prin aplicarea lui pe teren se pot constata, între altele, în capitolul *La mort*, de C. Brăiloiu și H. H. Stahl, din volumul *Nerej. Un village d'une région archaïque*, vol. II, Bucarest, Institut de Sciences Sociales de Roumanie, 1939, p. 273—314.) Pînă în cei din urmă ani ai vieții, Constantin Brăiloiu s-a preocupat de folclorul funebru. Ne-o dovedesc comunicările științifice, unele din ele publicate, *Rites funéraires en Roumanie*, Geneva, 1943, *Les rites funéraires roumains (à propos d'une ballade célèbre)*, Paris, 1946, *La légende roumaine de la Mort*, Neuchâtel, 1948, poate și altele. A început să pregătească pentru tipar ediția științifică a cîntărilor ceremoniale funebre din Gorj, culese din 56 de localități din nord-vestul județului. Dintr-un raport înaintat în 1958 Centrului Național al Cercetării Științifice (C.N.R.S.) din Paris — raport pe care ni-l face cunoscut Gilbert Rouget, în prefața volumului de studii în facsimile pe care l-a îngrijit : Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'Ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973 — aflăm că întreaga lucrare era gîndită în trei tomuri : 1. textele în notație fonetică (probabil cu explicarea ceremonialului, ilustrată de răspunsuri la chestionare, precum și cu un studiu introductiv), 2. „traducerea (deja începută) a textelor țărănești'' și 3. melodiile în transcriere sinoptică și fișele individuale ale informatorilor. Se pare că primul volum se află într-un stadiu avansat de elaborare. Este alcătuit — ni se spune — din două dosare cu aproximativ cinci sute de pagini dactilografiate, cărora li se alătură vreo cinci sute de fotografii, totul precedat de inventarul localităților de proveniență. Din nefericire, moartea timpurie a învățatului român a curmat totul. „Cîntările, riturile și obiceiurile funerare din Gorj se vădeau ca o lucrare considerabilă'' — scrie G. Rouget. Laolaltă cu *Despre bocetul de la Drăguș (jud. Făgăraș)* și cu *Bocete din Oaș* (apărute la București în 1932 și în 1938), ar fi alcătuit „un monument fără pereche''. „Cît privește materialele referitoare la Gorj, dacă, vai !, nici pomeneală să iasă de sub tipar vreodată așa cum Brăiloiu însuși le-ar fi publicat, să nădăjduim cel puțin că vor afla într-o zi editorul pe care îl merită''. Iată că „ale mortului'' — nu numai din Gorj, dar și din alte ținuturi ale țării unde aceste cîntări au fost culese — și-au găsit „editorul'' spre care năzuia reputatul etnomuzicolog francez în persoana Marianei Kahane și a Luciliei Georgescu-Stănculeanu. Opera lor este un nemărturisit omagiu adus lui Constantin Brăiloiu.

Înfăptuirea lucrării de față, plănuită ca o colecție sistematizată tipologic-muzical, a cerut o muncă fără preget, îndelungată și sîrguincioasă, de mare migală și înalt profesionalism. Au fost explorate înregistrările sonore pe cilindri de fonograf, discuri de gramofon și benzi de magnetofon, precum și fondul auxiliar de notații directe, aflate în patrimoniul I.C.E.D. și a fostului său Centru din Cluj-Napoca, au fost excerptate publicațiile de folclor muzical și a fost studiată și asimilată o importantă bibliografie. S-au avut în vedere materialele culese pînă în anul 1970. Li s-au adăugat, în mod excepțional, doar cîteva piese culese după această dată. S-a pornit de la un număr de peste 600 de piese, cele mai multe puse pe note după documente sonore de către autoare. Au fost lăsate la o parte „piesele cu melodii nereprezentative pentru această specie'', bunăoară cele de „verș'' ori de bocet ș.a., de vreme ce în procesul evoluției sale repertoriul cunoaște și asemenea cazuri ; așijderea, „variantele atipice (remarcabil deviante), chiar dacă acestea prezentau texte poetice specifice'' ș.a. (p. 7). Au fost incluse, totuși, unele melodii de acest fel care prezintă interes în operațiile complexe pe care le necesită stabilirea tipologiei, și anume „cazurile interferente, cele tranzitorii, cele afectate de influente exterioare tradiției ceremoniale'' (p. 7—8). Fiind vorba de cîntări prin excelență vocale, respectiv de grup vocal, au fost omise melodiile exclusiv instrumentale, relativ rare și cu totul excepționale, totodată nespecifice. (Scriitorul acestor rînduri își amintește de un cimpoier din Gorj, care s-a oferit să cînte ,,zorile'' din instrumentul său !) Pe meleagurile gorjene s-a împămîntenit obiceiul de a se cînta din goarna militară de semnalizare în anume momente ale înmormîntării : dimineața la revărsatul zorilor, la amiază și seara, în drum spre cimitir și în cimitir după terminarea prohodului. Cîntă doi pînă la șase inși, obișnuit din goarne în *fa*, ,,tip infanterie'', bine cunoscutul marș funebru al gorniștilor militari. Acesta răsună adesea concomitent cu glasul femeilor. Două transcrieri din lucrarea de față, după înregistrări făcute ,,pe viu'', în decursul unei înmormîntări în Runcu — Gorj (la 10 iunie 1966 de Mariana Kahane, asistată de tehnicianul Eugen Iacobovski), au surprins două ipostaze ale cîntecului zorilor, cîntat de un grup de trei femei, al căror glas se împletește cînd și cînd, cu semnalul intonat alternativ de doi gorniști. Este concomitența a două melodii cu totul diferite, fiecare urmîndu-și cursul firesc, fără vreo intenție de polifonie. Cele două notații sînt singurele în care este implicat un instrument muzical.

După omisiunile de care a fost vorba, numărul melodiilor cu care s-a lucrat s-a redus la 514, dintre care 453 ar fi trebuit caligrafiate. Din motive riguros obiective, atît numărul cît și extinderea fiecăreia a trebuit să fie redus, încît întreg corpusul de melodii numără doar 335 de specimene. Numărul este totuși suficient de mare. Numeroase trimiteri la înregistrări sonore (cilindri de fonograf, discuri și benzi magnetice), precum și la surse bibliografice constituie un bogat supliment documentar, și acesta riguros clasat.

Materialele pe care le-au avut la îndemînă cercetătoarele noastre sînt roadele culegerilor, mai mult sau mai puțin sistematice, făcute în decursul timpului, de unde o seamă de diferențieri :

Melodiile înregistrate pe cilindri de fonograf și pe discuri sînt relativ de mică sau chiar de foarte mică durată, respectiv cu număr redus de ,,strofe melodice''. Nu numai că durata unui cilindru sau a unei fețe de disc este limitată în medie la două, respectiv la trei minute, dar adesea — din motive de economie — pe un singur cilindru ori pe o singură față de disc au fost înregistrate două sau chiar mai multe piese. (Este vorba de discurile timpului, cu 78 de ture pe minut, și diametrul de 25 cm.) Abia înregistrările pe bandă de magnetofon au materializat vechiul deziderat al folcloriștilor — de a înregistra piesele în întregime, cu toate ,,strofele melodice'' cîntate de informatori. Anumite limite nu au putut fi totuși evitate. Bunăoară, prescripțiile rituale poruncesc ca o anume cîntare, cu foarte multe versuri, adesea repetate, să fie cîntată de trei ori la rînd, ceea ce depășește pînă și durata benzii de magnetofon.

Melodiile notate direct au marele neajuns că fixează o singură ,,strofă melodică'', într-un fel ,,sintetică'', fără să se poată ține seamă de multiplele variații care survin în decursul cîntatului, variații care, nu o dată, afectează pe parcurs însăși structura formală.

Abundența materialelor din Gorj față de cele din alte județe ale țării, în speță 140 de piese culese din 40 de localități, dintr-un total de 335 de piese cîte cuprinde corpusul de melodii (respectiv 39,44%), reflectă în bună parte preocuparea deosebită a lui Constantin Brăiloiu pentru aceste minunate cîntări. Cele mai multe au fost, de altmintrelea, culese de el, într-o acțiune de culegere exhaustivă, pe care a înfăptuit-o în bună parte. De aci disproporția în ceea ce privește numărul pieselor, față de alte județe : 47 din Hunedoara, 45 din Mehedinți, 32 din Caraș Severin, 28 din Sibiu, 27 din Alba, 5 din Timiș, 4 din Bihor, cîte 3 din Brașov și Mureș, 2 din Neamț. Acestea nu reprezintă toate ținuturile în care asemenea cîntări s-au cîntat ori se mai cîntă încă. ,,Petele albe'' de pe harta țării, din care ne lipsesc materiale și informații sînt, din nefericire, numeroase. În decursul procesului editorial al volumului de față — ne spun autoarele — a ieșit de sub tipar al VII-lea ,,Caiet'' scos de Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei, sub titlul *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova (Marea trecere)* de Ion H. Ciubotaru, cu un capitol de etnomuzicologie de Florin Bucescu și Viorel Bîrleanu, Iași, 1986, ,,lucrare amplă și prețioasă, al cărei conținut se înrudește cu subiectul nostru. Materialul poetic și muzical, precum și studiile însoțitoare pun în lumină extinderea răspîndirii speciei noastre ceremoniale în zonele moldovenești, ca și îmbogățirea tipologiei sale'' (p. 89). La ținuturile deja menționate, vin să se alăture județele Suceava, Botoșani, Iași, Vaslui, Vrancea și Galați. Iată deci că aria cunoscută de răspîndire a cîntărilor ceremoniale funebre s-a lărgit, acoperind întreaga Moldovă. I se adaugă și locurile în care textele specifice acestora au împrumutat — așa cum s-a spus mai sus — melodii de bocet ori de ,,verș'', ca de pildă în unele zone din nordul Transilvaniei, bunăoară în părțile Năsăudului, unde cîntecul bradului este numit ,,al buhașului''. Adaug că, într-o culegere pe care a făcut-o în 1955 la românii din Banatul iugoslav, Constantin Brăiloiu a dat și peste cîntecul zorilor. Este cert că această valoroasă specie a cunoscut în trecut o răspîndire încă mai mare, acoperind poate întregul ținut locuit de români. Trebuie subliniat că este proprie folclorului românesc. Nu a fost întîlnită nici la popoarele vecine și nici la alte popoare europene. Se cunoaște o singură excepție, semnalată de Ovidiu Bîrlea : cîntecul „los auroros” (zorile), cîntat pe coastele Andaluziei la moartea unui copil. Pentru moment lipsesc amănuntele necesare confruntărilor de rigoare.

Autoarele au adoptat notarea sinoptică a melodiilor, imaginată și aplicată de Constantin Brăiloiu cu aproape șase decenii în urmă, metodă care s-a dovedit — și se dovedește și prin lucrarea de față — ideală pentru studierea variațiilor ritmico-melodice, precum și cele care afectează forma cîntecului popular. Se pot vedea cu înlesnire părțile melodiilor în care variațiile abundă, în hotărît contrast cu cele în care acestea sînt rare, neînsemnate, ori lipsesc cu desăvîrșire (bunăoară la cadența finală ori la unele cadențe interioare, îndeosebi la cezură). Dintr-o privire se remarcă și libertatea cu care este minuită cîteodată însăși structura arhitectonică, labilă în procesul viu al interpretării, pînă și în unele forme presupuse regulate, „strofice”. (Această lipsă de coeziune a strofei, de indiferență arhitectonică, îndeosebi în unele melodii tetratonice, ar putea să reflecte un stadiu străvechi în procesul de constituire și organizare a formei.) Pentru riguroasa apreciere a ritmului, metronomul electronic inventat de inginerul Ion Georgescu (invenție brevetată) a fost de mare folos. Mulțumită lui, duratele au fost măsurate cu mare precizie și finețe. Ca urmare a transcrierilor făcute cu extremă precizie și a multiplelor amănunte relevate, au fost necesare noi semne diacritice în notațiile sinoptice. Ca să folosesc, într-un fel, însăși spusele lui Constantin Brăiloiu, într-un context similar, notațiile din lucrarea de față, făcute de Mariana Kahane și Lucilia Georgescu-Stănculeanu, ating vizibil ultimele posibilități ale portativului și ale metronomului !

Melodiile au fost transpuse în conformitate cu prevederile notării relative elaborată de Paula Carp. După părerea mea, este singura metodă adecvată în cazul clasificării sistematice a melosului. Relațiile de afinitate dintre melodii le așază, vrînd-nevrînd, într-un spațiu sonor determinat.

Sub titlul *Cîntecul zorilor și bradului* aflăm atît cîntecele propriu-zise „ale zorilor” și „ale bradului”, cît și altele, legate de anume momente ori acte ale ceremonialului funebru. Tematica lor poetică este enunțată într-o expunere extrem de concisă, limpede și precisă, întregită de tabele cu inventarul motivelor poetice, al motivelor poetice în conexiune cu tipologia muzicală și cu difuziunea lor geografică. Motivele sînt grupate în șase categorii, respectiv cicluri : I. *Zorile*, II. *Bradul*, III. *Pămîntul (Țărina)*, IV. *Dumbrava*, V. *Animale cărătoare* și VI. *In absentia*, totalizînd 60 de subcategorii, cele mai numeroase fiind ale zorilor. (În mitologia populară românească, zorile sînt închipuiri mitice, după cum a sugerat încă în 1892 Simion Fl. Marian. Ele sînt zîne-surori, înrudite ori identice cu Ursitoarele. S-a arătat aceasta într-o scriere intitulată *O ipostază a Ursitoarelor în credințe și ceremonialuri*, elaborată de una dintre autoare în colaborare cu o colegă din institut, și publicată în 1968 la Timișoara. *Cîntecul zorilor* se cîntă într-adevăr dimineața, la revărsatul zorilor : *Zorile de dimineață*, dar există o seamă de alte „zori” : *Zorile la amiază*, *Zorile de seară*, *Zorile din / în casă*, *Zorile (de) afară*, *Zorile (de) la fereastră*, *Zorile țărinii* sau chiar *Zorile bradului!)* Versurile exemplelor muzicale — multe din ele minunat de frumoase — sînt publicate separat, în întregime, păstrînd numerotarea și orînduirea melodiilor (p. 499—709).

Versurile sînt hexasilabice sau octosilabice, complete ori catalectice, cu preponderența pe departe a celor hexasilabice. Se aduc noi argumente care pledează pentru caracterul arhaic al hexasilabului. Specificitatea poeziilor diferă atît zonal, cît și tipologic. Există și cazuri în care cele două feluri de vers, hexasilabul și octosilabul, coexistă într-o alternanță liberă în aceeași cîntare, alternanță caracterizată tipologic. Mecanismul silabelor de anacruză, a silabelor de întregire și a eliziunilor este asemănător altor categorii vechi, aparținînd îndeobște folclorului obiceiurilor. O particularitate o prezintă încheierea unor cîntări bănățene printr-un adaos bisilab recto-tono prelung, obișnuit după o pauză, echivalent oarecum cu o interjecție-refren.

Versurile melodiilor puse pe note sînt scrise fonetic. Au fost notate, în limita posibilului, și modificările pe care le suferă unele foneme în decursul și din pricina cîntatului, îndeosebi „colorarea” unor vocale intonate pe sunete prelungi. La cîntarea în grup se remarcă diferențieri fonetice (și chiar lexicale) concomitente, anevoie de consemnat în scris. Acest procedeu tipic cîntecului popular este unul din componentele emisiunii vocale populare, căreia Ilarion Cocișiu i-a închinat interesantul studiu *Despre emisiunea vocală a cîntăreților ardeleni* (publicat, după cum arată și autoarele, în 1956, după moartea sa). Mai trebuie spus că — după cum reiese și din notațiile de față — despărțirea în silabe poate să fie alta în cîntare față de cea din vorbire. În schimb, versurile tipărite separat au fost redate în transcriere literară, păstrîndu-se totuși, ici-colo, anume particularități de grai. Această concesie — în fond regretabilă — „ce este împotriva vederilor noastre”, cum ni se spune, a fost acceptată „pentru evitarea dificultăților tipografice” (p. 11). Se știe că nu toți culegătorii au notat textele fonetic, iar cei care au făcut-o nu au avut întotdeauna în vedere un sistem unitar, totuși ar fi fost util ca versurile scrise fonetic să fi fost reproduse ca atare. Îmi place să cred că, dacă s-ar fi stăruit, tipografia și-ar fi procurat semnele diacritice necesare, spre folosul nostru al tuturora. La multe texte sînt redate, pe două coloane, versiunea scrisă de culegător după dictat și versiunea cîntată, extrasă din documentele sonore înregistrate. La aceasta din urmă se arată modificările survenite în raport cu textul dictat : cuvinte sau chiar versuri diferite ori pronunțate altmintrelea, anacruze, silabe de întregire, eliziuni, interjecții, modul în care unele versuri au fost repetate, despărțirea lor în „strofe melodice", precum și chipul diferit în care unele cuvinte au fost rostite concomitent de diferite cîntărețe ale grupului (care pot intona, în același timp, pînă și cuvinte diferite.)

Melodica se desfășoară în cadrul a două sisteme sonore : tetratonic și pentatonic. Ele trebuie considerate ca „sisteme", nu ca simple „scări". Două melodii stinghere sînt în mod cert tritonice, iar o a treia cu probabilitate, ceea ce pare să ateste existența și a unui sistem sonor tritonic. Sisteme primordiale ale muzicii de pe toate meridianele, ele subliniază caracterul arhaic al cîntărilor ceremoniale funebre de la noi. Între sistemul tetratonic și cel pentatonic există o afinitate de prim grad, de vreme ce le diferențiază o singură treaptă constitutivă. Atît melodiile tetratonice, cît și cele pentatonice, sînt frecvent îmbogățite de pieni, cu jocul lor caracteristic. Ei au caracter fluctuant, atît în ce privește apariția în cursul melodiilor, cît și în ceea ce privește intonarea lor schimbătoare, nu o dată incertă, și funcționează în chip de sunete melodice, ornamentale, dar și ca substitut al unor trepte constitutive învecinate. În anume contexte, însăși unele sunete constitutive pot deveni oscilante. La aceasta se adaugă instabilitatea datorată „indiferenței funcționale" a treptelor (C. Brăiloiu), caracteristică acestor bătrîne sisteme sonore. De aci necesitatea unei profunde și judicioase examinări a tuturor sunetelor care alcătuiesc o melodie, a ponderii și raporturilor dintre ele, spre a se desluși, în limita posibilului, funcțiile pe care le îndeplinesc. Stabilirea cu exactitate a funcțiilor ridică adesea îndoieli, pe care doar compararea cu melodiile înrudite le pot clarifica. (Un simplu inventar al tuturor sunetelor care compun o melodie, spre a i se stabili „scara", este, se înțelege de la sine, un procedeu greșit.)

Interpretarea sistemelor sonore, ca și punerea lor pe portativ, s-a făcut în lumina lucrărilor lui Constantin Brăiloiu, îndeobște *Sur une mélodie russe* (1953) și *Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)* (1955). Mariana Kahane a dovedit și în alte rînduri că a pătruns și asimilat gîndirea științifică a marelui nostru învățat și o aplică cu convingere și cu foarte bune rezultate. În legătură cu lucrarea de față, mă gîndesc la excelentul ei studiu *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică* (1964). Totodată, s-a avut în vedere valoroasa scriere a Paulei Carp *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic* (1960).

Pentru indicarea diferitelor structuri melodice, autoarele folosesc inițialele notelor muzicale în cauză scrise cu capitale. Numele întreg este folosit doar pentru **Si**, întrucît are aceeași inițială cu **Sol**. Literele-simbol sînt înșiruite în ordine descendentă, aidoma mersului pogorîtor al melodiilor. Bunăoară : **SiLSMR**. La notele care se situează pe portativ deasupra liniei a treia se adaugă cifra **8** (care simbolizează octava), pusă sus, în dreapta literei-simbol, iar celor care se situează sub prima linie dedesubtul portativului, li se adaugă cifra **8** pusă tot în dreapta, dar în partea de jos a literei-simbol, de exemplu : $\mathbf{M^8R^8SiLSMRSi_8L_8S_8}$. Pienii sînt notați cu minuscule : **d**, **f**, **fdiez** etc. Cei mai des întîlniți în sistemele sonore specifice materialelor de față sînt **d**, **f** și **fdiez**. Persistența, respectiv perseverența lui **d** pe silabe incipiente ale versului, la început de rînd melodic ori chiar sunet de cadență interioară în unele variante, pare să adeverească — dacă nu o simplă contaminare — însăși evoluția într-un alt sistem sonor. Că **d** este pien sau nu pot mărturisi melodiile înrudite, aparținînd aceleiași familii de variante. Cînd este necesar să se precizeze ponderea (frecvența) și alte particularități ale unor trepte, se folosește sublinierea notei-simbol cu o linie, cu două puncte, scrisul cu capitaluțe etajate, accidenți puși deasupra (între paranteze cînd caracterul lor este fluctuant) etc. Procedeul permite reprezentarea prin veritabile formule a diferitelor structuri melodice caracteristice. O astfel de formulă indică, bunăoară, cu claritate, o categorie întreagă de melodii. Sistemul acesta de notare s-a dovedit și sugestiv și folositor. Structurile melodice se citesc ușor și repede, iar compararea în vederea clasificării devine lesnicioasă. (Cred că acest sistem, imaginat și aplicat pentru întîia oară în cadrul lucrării de față, poate fi preluat cu real folos și de alți specialiști, în cercetări asemănătoare).

Obiectul principal al lucrării prezente fiind clasificarea tipologică a melodiilor, acestea au fost supuse la o cercetare sistematică și extrem de amănunțită, din toate punctele de vedere posibile. Au fost studiate atît individual, piesă cu piesă, precum și în conexiunile dintre ele. Au fost examinate nu numai ca entități, ci s-au avut în vedere toate elementele care le compun. Au fost avute în vedere : ambitusul, sistemele sonore, „segmentele" (respectiv scările care revin fiecărui rînd melodic) și echilibrul sonor, „cadențele" (termenul este socotit impropriu, deoarece finalele unor rînduri melodice interioare sînt adesea slab definite cadențial), agregatele cadențiale, forma arhitectonică, ritmul (cel predominant fiind giusto silabicul cu unele inserțiuni capricioase ale aksakului), aspectul melodiilor (silabic, melismatic, mixt), mișcarea (rubato, poco rubato, cvasigiusto, giusto), particularitățile interpretării în grup (heterofonă, heteromorfă, heteroritmică, diafonică, antifonică) ș.a. Fiecare strofă melodică a fost considerată ca variantă melodică de sine stătătoare și studiată ca atare, pentru ca în cele din urmă să fie reintegrată în context. În acest chip corpusul de melodii a sporit la peste 3 500 de specimene, ceea ce a îngăduit ,,atît studierea unității și a variației în perspectiva generală a materialului, cît și examinarea direcțiilor și a limitei variației strofice în cadrul fiecărui exemplar (cîntec) cules'' (p. 51). Grație acestor cercetări complexe a fost posibilă studierea înrudirilor de diferite grade dintre melodii și în cele din urmă clasificarea lor în : **clase**, **familii de tipuri**, **tipuri**, **subtipuri**, **variante**.

Materialele cercetate aparțin celor două sisteme sonore menționate : sistemul **4** = tetratonic și sistemul **5** = pentatonic. (Două-trei melodii, după cum s-a mai spus, aparțin unui sistem **3** = tritonic, care, cel puțin deocamdată, nu a fost luat în considerare.) Melodiile corespunzătoare sistemelor sonore alcătuiesc cele două **clase** ale orînduirii tipologice : *clasa 4* (melodiile 1—243 și cele la care se fac trimiteri în suplimentul documentar din Anexa 1) și *clasa 5* (melodiile 244—335 și cele semnalate în Anexa 2). Cele două, respectiv trei melodii care ar putea să constituie *clasa 3* (nr. 152, 153 și eventual 154), rămîn în discuție. Ele se găsesc între cele ale clasei 4.

Segmentele, asociațiile de segmente-rînduri melodice și grupările de asociații evidențiază cinci ramificații ale sistemelor : trei în sistemul 4 și două în sistemul 5. Ele alcătuiesc tot atîtea **familii de tipuri**, în care se disting raporturi specifice ale ponderii (frecvenței) treptelor.

Asociațiile podiilor centrale, care, în contrast cu cele incipiente și cele finale, exprimă în mult mai mare măsură esența rîndurilor melodice, diversifică familiile în 28 de **tipuri**, dintre care 18 aparțin clasei 4 și 10 aparțin clasei 5. Repartizate la cele cinci familii de tipuri, ele se distribuie după cum urmează : 7, 7, 4 în clasa 4 și 6, 4 în clasa 5.

Un număr de 13 din cele 28 de tipuri se împart în **subtipuri**, respectiv în 4 subtipuri = 1, în 3 subtipuri = 5 și în 2 subtipuri = 7 ; 15 tipuri rămîn ca atare, neîmpărțite în subtipuri.

În fine, subtipul se diversifică în **variante**, care pot fi orînduite succesiv în mai multe nivele ale ramificării, pînă la individualizare.

Explicațiile pertinente din studiu sînt întregite cu o seamă de tabele, în care aflăm, riguros sistematizate, toate datele necesare, inclusiv trimiterile la numerele melodiilor din corpus și la suplimentele documentare. În cuprinsul studiilor se găsește și o succintă dar extrem de utilă caracterizare structurală a tuturor tipurilor și subtipurilor, pe următoarele coordonate : formă arhitectonică, vers, ,,cadențe'', ritm, tempo, aspect melodic, caracterul interpretării în grup și tematica poetică (p. 70—81) ; așijderea răspîndirea lor zonală, pe județe și localități (p. 81—84).

Adaug că în notele la melodii și în notele la texte ni se dau numeroase amănunte privitoare la acestea, inclusiv prețioase precizări, date uneori de înșiși informatorii, iar în catalogul pieselor cuprinse în corpusul de melodii și texte poetice aflăm date despre numerele și originea documentelor sonore (localitate, județ), numele și vîrsta informatorilor, numele culegătorilor și, cînd este cazul, a tehnicianului care a făcut înregistrarea, precum și data culegerii.

Calitățile multilaterale ale lucrării de față o recomandă nu numai etnomuzicologilor, dar și muzicologilor, compozitorilor, scriitorilor, lingviștilor, etnologilor, filozofilor, tuturor oamenilor de cultură.

Se cuvin cele mai neprecupețite laude autoarelor Mariana Kahane și Lucilia Georgescu-Stănculeanu, pentru elaborarea acestei minunate opere, aproape perfectă, în orice caz fără pereche în etnomuzicologia românească. Așijderea recunoștință tuturor celor care au contribuit, într-un fel sau într-altul, la editarea ei, în primul rînd conducerii Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Socialistă România, Editurii Muzicale, Tipografiei, precum și tuturor celor citați nominal sau nu în această dare de seamă.

Tiberiu Alexandru

D. VATAMANIUC, Eminescu. *Manuscrisele : Jurnal al formării intelectuale și al lărgirii orizontului științific. Laborator de creație. Instrument de lucru*, București, Editura Minerva, 1988, 374 p.

Efortul cercetătorilor de a pătrunde cît mai temeinic în laboratorul de creație eminescian și a-i descifra, pe această cale, tainele izvodirilor geniale, concretizate într-o operă uriașă ca întindere și de o impresionantă cuprindere tematică, și ale modalităților de exprimare, este recompensat cel mai adesea cu descoperiri și concluzii tulburătoare, de natură să justifice întreaga strădanie.

Investigațiile de acest fel sînt chemate nu numai să înlăture o imagine mult difuzată cîndva, alta decît cea reală, a poetului, dar să și statornicească, pe baza studiului adînc și cu documentul în față, resorturile unei creații în devenirea ei remarcabilă, adevărul de necontestat că la temelia operei eminesciene a stat o muncă epuizantă nu numai pentru cizelarea expresiei, ci și pentru fundamentarea sensurilor și formei acesteia pe un bagaj de cunoștințe de o bogăție, diversitate și modernitate de-a dreptul covîrșitoare.

Geniul lui Mihai Eminescu își are, într-o bună măsură, izvodul și rădăcinile într-o muncă titanică, într-un extraordinar efort de cunoaștere ce depășește, cel mai adesea, nu numai capacitatea omului de cultură mediu, ci și pe aceea chiar a omului de știință specializat într-un domeniu restrîns al profesiei lui.

Personalitate complexă, cu o solidă pregătire științifică și filozofică, Mihai Eminescu s-a făcut remarcat prin întinsele sale cunoștințe în domenii surprinzător de variate, domenii pe care le stăpînea, pe fiecare în parte și în totalitatea ansamblului lor, ca nimeni altul în epocă. A fost, din acest punct de vedere, un erudit din categoria celor aleși, o personalitate cu o formație enciclopedică de tip clasic, în care întinderea cunoștințelor era dublată de adîncimea și profunzimea lor.

Cea mai recentă și mai convingătoare demonstrație a acestor atribute de excepție ale personalității lui Mihai Eminescu o face Dimitrie Vatamaniuc, fostul nostru profesor de literatură română la Facultatea de Filologie, unde a funcționat pentru scurtă vreme, unul dintre cei mai autorizați cercetători și cunoscători, în zilele noastre, ai manuscriselor lui Eminescu, editor, împreună cu colectivul specializat de la Muzeul Literaturii Române, al operei integrale a poetului — ediția fondată de Perpessicius, ce apare sub egida Academiei Române și în editura acesteia.

D. Vatamaniuc ține să atragă atenția, încă din subtitlul lucrării, pe care-l anunță pe coperta interioară, că manuscrisele eminesciene au fost cercetate sub trei aspecte menite să ducă la mai buna cunoaștere a personalității poetului: *Jurnal al formării intelectuale și al lărgirii orizontului științific; Laborator de creație; Instrument de lucru* în atît de febrila sa activitate publicistică. Fiecare din aceste subdiviziuni sînt, cum ușor se poate înțelege, reprezentative pentru una sau alta din etapele vieții și activității poetului.

„Examinarea manuscriselor lui Eminescu sub cele trei aspecte — precizează D. Vatamaniuc —, corespunde, în general, desfășurării în timp a activității sale. Epoca formării intelectuale este și cea a schițării proiectelor grandioase în poezie, a proiectelor din dramaturgie și a unor realizări reprezentative în proza sa. Creația artistică trece, ca preocupare dominantă, pe al doilea plan, pe măsură ce poetul se angajează în publicistica cotidiană. Aceasta devine activitatea sa dominantă în epoca gazetăriei bucureștene. Manuscrisele iau înfățișarea cea mai pronunțată de instrument de lucru. Acum poetul reia vechile proiecte literare, le supune la noi elaborări și dă la lumină capodoperele liricii sale. Se pierde adesea din vedere că aceste proiecte literare capătă finalitate în contextul activității sale ziaristice" (p. 7).

Iată deci, confirmat, pe o bază documentară sigură, făcută cu toate instrumentele necesare și întreaga aparatură critică, notabilă prin minuție și exactitate, pe parcursul întregului volum, caracterul organic al operei eminesciene, modul unitar în care au fost elaborate secțiuni ale acesteia, interdependența factorilor care au concurat, fiecare în parte și toți la un loc, la rotunjirea expresiei sale de manifestare în creația literară, în publicistică, în folcloristică etc. De aici concluzia firească: „Manuscrisele ne relevă atît dimensiunile titaniene ale personalității eminesciene, cît și organicitatea scrisului său și-i conferă un loc singular în literatura națională" (p. 8). Cu această constatare, expusă foarte categoric încă din prefață, ne vom întîlni la mai fiecare capitol al cărții lui D. Vatamaniuc care, în final, ține să reamintească, după atît de laborioasa-i demonstrație, că „Eminescu operează transferuri dintr-o secțiune în alta a scrisului său, dintr-un context social-politic în alt context social-politic, dintr-un registru intelectual în alt registru intelectual și chiar emotiv. Poetul nu se autoplagiază și transferurile în care operează cu aceiași termeni nu trebuie să înșele. Schița noastră oferă o imagine, fie ea și sumară, asupra circulației cîtorva teme, imagini și expresii în opera poetului nostru național. Drumul pe care îl urmează nu pornește întotdeauna de la poezie și asistăm la o mare varietate de interferențe și transferuri. Eminescu ocupă și sub acest aspect al organicității scrisului său un loc singular în literatura noastră" (p. 311).

Între cele două adnotări prin care se definește specificitatea scrisului eminescian, caracterul de unicat în literatura română a operei marelui poet, D. Vatamaniuc își desfășoară, în maniera proprie cu care ne-a obișnuit, ampla sa demonstrație, pe cele trei coordonate pe care deja le-am enunțat.

Eminescu s-a pregătit temeinic și îndelung, după un program cu precădere cuprinzător și deosebit de riguros, cu o capacitate și o forță de a-l și realiza de-a dreptul uimitoare. Rezultatul este cel cunoscut. Eminescu era la curent cu tot ceea ce era ultima noutate de vîrf în domeniile atît de vaste, chiar și la vremea aceea, ale științelor naturii și umane. Cunoștea perfect, în dorința lui de universalizare, cele mai noi descoperiri și dezbaterile de cel mai înalt nivel în domeniile științelor matematice, fizice și astronomiei, al chimiei și biologiei. Era la curent cu ultimele lucrări din domeniul antropologiei, arheologiei, al științelor economice și sociologiei. Știa aproape tot și de toate, nu datorită unor lecturi întîmplătoare, nu ca urmare a unui capriciu, ci urmărind cu stăruință un program pe care el însuși și-l impusese. Toată această știință și cunoaștere, pusă în slujba unui efort de a înțelege lumea și rosturile sale, se regăsește în opera sa. Ceea ce aduce nou și sub acest aspect documentar este mulțimea identificărilor de surse și izvoare directe, pe care D. Vatamaniuc le stabilește acum pentru întîia dată. Prin toate acestea procesul de înțelegere spre deplinătate a creației eminesciene face un mare pas înainte, iar gradul de universalitate și universalizare a scrisului său se impune cu toată siguranța.

Cartea lui D. Vatamaniuc aduce noi și determinante clarificări și asupra operei și activității de folclorist a marelui nostru poet național

Fără să intrăm, de data aceasta, prea mult în detalii, vom reaminti numai că, în această privință, folcloristica românească nu s-a dovedit prea inspirată în creionarea în toată amploarea și însemnătatea de covîrșitoare importanță a contribuției și locului lui Mihai Eminescu în istoria cercetărilor românești asupra culturii populare. Dînd dovadă de o sfială de neînțeles, dar, în același timp, plătind tributul firesc modului în care a fost concepută istoria folcloristicii românești, cercetătorii din domeniul nostru au abordat cu prea multe rezerve activitatea și opera de folclorist a lui Mihai Eminescu, neîndrăznind parcă să-i acorde acestuia statutul de folclorist, deși toate înfăptuirile marelui nostru poet îndreptățeau o asemenea integrare.

Eminescu a avut o pregătire superioară multora dintre contemporanii săi și în domeniul culturii populare. La curent cu studiile lui M. Lazarus și H. Steinthal, Mihai Eminescu audiază cursurile acestuia din urmă, își face largi extrase din articolele publicate de cei doi. Interesul manifestat de Eminescu pentru noua și răspîndita pe atunci teorie a „psihologiei popoarelor" este evident și își află corespondent nu numai în însemnările din manuscrise, dar și în opera și activitatea sa. La un moment dat, D. Vatamaniuc consideră chiar că, cel puțin în parte, aci și-ar avea explicația atenția pe care poetul o acordă proverbului. Teoria lui Lazarus și Steinthal a avut o densă circulație în mediile intelectuale românești, Eminescu integrîndu-se acestui curent în care pot fi citați Alexandru Hurmuzachi, A. D. Xenopol, Iosif Vulcan ș.a.

Este de notat, de asemenea, faptul că în timpul cursurilor universitare Eminescu acordă o deosebită atenție problemelor privind mitologia și religia vechilor popoare, cea a Egiptului antic în special, predată cu dăruire și competență de Karl Richard Lepsius, fostul membru onorar al Societății Academice Române.

Expuse pe larg în lucrarea de care ne ocupăm, noutățile în domeniu aduse de acești mari cărturari sînt urmărite de Eminescu cu un sporit interes, în amănunțime, vădind nu numai preocuparea lui insistentă și continuă pentru cultura populară, dar și faptul că era la curent și își însușea cele mai noi și mai moderne teorii în specialitate, că avea o pregătire temeinică și sistematică în această privință.

S-ar putea obiecta că interesul pentru un anume domeniu, dorința de a-l cunoaște în adîncime, preocuparea chiar de a pătrunde în tainele domeniului dat nu justifică, pînă la urmă, și acordarea atributului de specialist, de folclorist în cazul nostru. Ceea ce poate fi adevărat pînă la un punct. Numai că, în cazul lui Eminescu, n-a fost vorba de un interes steril, de o preocupare și un interes trecătoare. Pe baza acestei pregătiri teoretice superioare, Eminescu își va dezvolta propriile sale opinii în legătură cu tezaurul folcloric. O va face în articolele cu caracter teoretic, cum a fost, de pildă, cel despre *Strîngerea literaturii noastre populare*, ca și în prelucrările sale de folclor.

Eminescu, susţine D. Vatamaniuc pe baza argumentelor pe care i le oferă însemnările din manuscrisele poetului, „era preocupat în epoca studiilor universitare să dea o altă orientare folcloristicii româneşti", ceea ce desigur a şi reuşit, întreaga lui operă şi activitate folcloristică situîndu-l printre cei mai autorizaţi cunoscători ai domeniului, cu o influenţă de necontestat asupra evoluţiei ulterioare a disciplinei.

Argumentele aduse de D. Vatamaniuc în sprijinul celor susţinute de noi sînt mult mai numeroase. Un inventar complet al lor ar întări această convingere cu privire la preocupările de folclorist ale poetului nostru naţional. Dar, cum nu ne-am propus să facem rezumatul cărţii pe care o semnalăm şi nici să prezentăm în extras tot ceea ce se aminteşte aci în legătură cu opera şi activitatea de folclorist a lui Mihai Eminescu, ne limităm doar la cele cîteva sublinieri şi sugestii enunţate pe marginea acestei cărţi. Carte care se citeşte cu mare interes şi cu un real folos, dată fiind expunerea riguroasă a materialului, stilul fluent, valoarea ridicată şi, cel mai adesea, inedită, a documentaţiei utilizate, imaginea atît de cuprinzătoare a personalităţii aceluia ce, cu geniul său neegalat, a ilustrat istoria şi cultura noastră naţională.

Al. Dobre

PAUL P. DROGEANU, **Practica fericirii.** *Fragmente despre sărbătoresc*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985, 382 p.

Este unanim remarcat faptul că orice călător printr-o ţară şi populaţie străină — simplu ins curios ori savant etnolog şi antropolog — va căuta şi va istorisi mai întîi şi întîi festivităţile şi modalităţile în care spiritul locului îşi manifestă fiinţa sărbătorească, în care se comportă în chip sărbătoresc. Practicile festive par deci a da nu numai cea mai izbitoare, dar şi cea mai profundă măsură a originalităţii fiecărei culturi şi comunităţi, a acuităţii integrării umanului în orizontul existenţial cu decizia experimentării sale în mod favorabil, optim, ideal. *Spune-mi cum petreci, ca să-ţi spun cine eşti* — este parcă certitudinea ascunsă, conform căreia oricine simte difuz că în *homo festus* s-ar afla definiţia omului şi că în sărbătoare ea s-ar releva mai deplin.

Pentru cunoaşterea sărbătorilor populare româneşti şi pentru înţelegerea rolului lor în configurarea profilului specific de etnocultură putem lua ca prime repere de nivel ştiinţific opera de descriptivism a lui Cantemir, comparativismul întemeiat de T. T. Burada ori mitologismul încercat de Mangiuca. Monumentul cel mai înalt şi reprezentativ, cel mai amplu inventar şi pozitivistă documentare pentru factologia sărbătorescului nostru folcloric este însă cu certitudine acela ridicat de monografiile omonime, *Sărbătorile la români*, ale lui Simion Florea Marian (1899—1901) şi Tudor Pamfile (1910—1914). În deceniul al treilea al veacului nostru, o dată cu reforma calendarului şi în principal datorită observării reacţiilor pe care acel fapt le-a trezit în mentalitatea tradiţională a ţăranului, s-au înfiripat şi preocupări pentru degajarea şi definirea aspectului antropologic, culturologic şi filozofic al sărbătorii, a esenţei şi sensului cultural al *festivului de dincolo de festivitate*. Între aceste preocupări remarcabile sînt cele semnate (la vremea aceea) de Ion Ionică şi Ernest Bernea. Dar poate eseistica lui Vasile Băncilă (1936) avînd ca obiect „duhul sărbătorii" a mers cel mai departe în cuprinderea filozofică a semnificaţiilor sărbătorii şi a premers astfel demersurile parţial similare ale multor somităţi ca: Huizinga, Caillois, Bahtin, Isamberg, Gadamer, Bollnow şi Kerenyi. Problema festivului a continuat totuşi să fie pusă la noi doar de către folcloristică şi într-un mod dominant etnografic. Poate cu „fenomenul horal" definit de R. Vulcănescu (1941) s-ar mai fi putut breşa anumite deschideri, dar nici eseul acestuia nu s-a bucurat de o audienţă şi asimilare fecundă. Iată pentru ce apariţia lucrării lui Paul Drogeanu *Practica fericirii*, aducînd o extrem de generoasă şi profundă turnură interpretativă ce ţine de domeniul, natura şi valoarea culturologiei şi sintezelor filozofice, însemnează cartea şi ştiinţa românească cu o fericită surpriză. Folclorul nostru cu practicile sale festive îşi află între paginile ei o bună ilustrare şi analiză. Dar nu este scopul investigaţiei şi demonstraţiei autorului să omagieze şi să revendice ascendenţele şi unicatele etnosului nostru, ci să-i releve consubstanţialitatea cu generalul uman, înscrierea totală, structurală în universalitate. Ceea ce caută autorul este esenţa sărbătorii de pretutindeni: sărbătorescul, făcînd hermeneutica şi fenomenologia acestuia însuşi şi încercînd elaborarea unei teorii care să-i corespundă.

O primă consecinţă a metodei şi viziunii proprii este aceea că autorul practică o exprimare după chipul şi asemănarea obiectului pe care îl tratează: carnavalescă prin virtuozitatea şi cromatica pletorică a definirilor şi detalierilor, dar totodată lucidă în penetranţa, subtilitatea şi puterea de cuprindere a ideilor. Discursul său, amoenic (desfătător) pentru cuget, fulgurant și dens, debordînd prin erudiție filologică și informațională, baroc și proteiform, amalgamează frînturi și definiții etnologice, psihologice, istorice și filozofice, agalmatizîndu-le (împodobindu-le) cu ghirlandele contextuale ale unei susțineri învăluitoare, seducătoare și fascinante. Aparenta sa neorînduială ține locul unei demonstrații cosmotice nu numai fiindcă în preajma sărbătorii — subiectul său — autorul acuză ,,alaiul interpretărilor și nerăbdarea paralelelor sugestive'' — (p. 112), ci și fiindcă ,,fragmentarismul metodic a fost dintotdeauna o soluție pentru a face prezentă o ființă excesiv de vastă, după cum alegerea aleatorie a pieselor supuse analizei'' nutrește speranța apropierii de sfericitatea exemplară a obiectului, fiindcă autorul este convins de ,,posibilitatea de a circumscrie festivul printr-o sărbătoare a scriiturii'' (p. 262). Așa se face că *Practica fericirii* se constituie drept un banchet și carnaval al ideilor, simpozion și festin în care termenii, citatele și explicațiile curg șuvoi fără a se sfîrși ori slăbi, se autoexploatează și se consumă fără a se epuiza vreo clipă, purtînd veșminte cînd metaforice, simbolice sau parabolice, cînd parțiale. *Bucla*, *puntea*, *valul* și *vîrtejul*, (în)semnele cu care autorul identifică și numește cronotopul festiv, sînt cele aparținînd deopotrivă rostirii sale *despre* sărbătoresc, rostire adunată-ntr-o carte care aspiră la titlul platonic de ,,grădină a lui Adonis'', adică a desfătărilor cognitive, poietice (autocreatoare și auctoriale), comprehensive. ,,Despre sărbătoare nu poți vorbi decît în termenii ei, făcînd-o să fie și nu explicînd-o'' (p. 330).

Alăturînd doi termeni uzați pînă la devalidare și proscriere în limbajul comun, titlul cărții circumscrie totuși cu exactitate înțelesul vizat în cuprins și indică mare parte din chiar originalitatea cu care autorul vine întru problematizarea și discutarea temei sale. Este vorba de numirea, înțelegerea și explicarea sărbătorii și a festivului drept *practică*, experimentare, punere în joc și la dispoziția individului și colectivității aflate pe oricare din treptele dezvoltării psihosocioculturale și spirituale, *a fericirii*. Am putea spune că ,,fericirea'' devine aici, pentru întîia oară, un termen cu demnitate filozofică, ridicat la rangul de categorie conceptuală prin însăși concretețea și adecvarea realului de care are parte și pe care îl determină. Ea, dînd sens și conținut celei mai abordabile și democratice stări de *plenaritate a umanului*, prin armonia deplină între eu—colectivitate, biologic / instinctual—spiritual, prezent—atemporal (etc.), obținută în cadrul trăirii festive.

Deci prima valoare a contribuției lui Paul Drogeanu constă în faptul și modul propriu de a-și defini obiectul. A doua: în a-l delimita. În acest sens autorul face o continuă pledoarie pentru emanciparea ,,sărbătorescului'' și ,,festivului'' în fața oricăror alte concepte și categorii structurante ale spiritului. Demonstrația sa susține autonomia acestora, ireductibilitatea lor la — de pildă — experiența sacrului ori la reactualizarea miticului *illo tempore*: funcții atribuite și mai ales suprapuse festivului de către majoritatea savanților moderni. *Dincoace-de-sacru* și *dincolo-de-profan* par a fi locul și experiența pe care o pune la discreție sărbătoarea, într-un timp trăit calitativ, care pornește din și cu acela cotidian, dă roată aceluia mitic și sacramental, pentru a se reîntoarce tot în cel rectiliniu și ireversibil de unde a plecat. împlinind sincronia *buclei temporale*: festivul. Masca și travestiul ori împodobirea nu sînt imitații și dedublări ale persoanei — cum s-a spus — ci simboluri ale posibilității de a avea / experimenta o altă natură, spune autorul. El își dezvoltă propria viziune ca pe o *teorie a festivului*, cu tenacitatea și intenția de genul aceleia cu care un Huinzinga, de pildă, venea să ridice un fenomen aparent minor: jocul, la rangul de principiu și fapt major, făuritor de cultură. Ubicuitatea esenței festivului este urmărită, identificată și evidențiată în cadrul tuturor formelor și instituțiilor (ca *instituiri*) culturale. Natura și logica sărbătorescului sînt acelea care se regăsesc în actul creației sau al contemplării estetice, în erotism, lectură sau loisir, cînd toate acestea își cunosc împlinirea autentică.

Producînd o *intensificare a umanului*, sărbătoarea asigură realizarea variantei numinoase, mai exact *integrale* a acestuia (,,omul de aur''). Ea este o pură și concretă practicare a fericirii (,,exemplificare concretă și de scurtă durată a soluționării și problematizării fericirii''), întrucît — relevă autorul — experiența ei este aceea a succesului, superlativului, perfecțiunii și excelenței existențiale. Trecutul și viitorul psihologic sînt puse în actul (trăit al) prezentului, dorința și aspirația, visul, mitul și utopia sînt împlinite într-o coexistență și coincidență a realului cu posibilul. Dionysos ori Proteus dau efigia lor sărbătorescului, iar *kairoticul* (trăirea maximală a ocaziei și momentului), *agalmaticul* (împodobirea celebratoare a ființei), *paradoxalul* și *agonisticul* (minunea contrariilor nedizolvante și întrecerea sau proba creatoare) sînt proprietățile care îl însoțesc și i se deslușesc totdeauna. În *sabatic* (absența efortului lucrativ), *potlatch* (dăruirea dezinteresată și risipirea pînă la autoruinare) și *carnavalesc* (defularea euforică și consumismul) autorul identifică principiile esențiale ale materializării sărbătorescului, fiecăruia delimitîndu-i și definindu-i modalitățile specifice prin care obține aceeași variantă (festivă) de *optimizare a umanului*, de complinire vitală a condiției existențiale.

Și, fiindcă „sărbătoarea devine reprezentativă pentru toate modurile de *a face*” (p. 283), către final autorul cărții ne vorbește despre esența festivă a scrierii unei cărți, ca și a lecturii. Desigur, în ce o privește pe cea din urmă, în măsura în care de actul ei se pot lega termeni ca personanță, participație, empatie. Dar însăși cartea lui P. Drogeanu și lectura ei, îndeplinind în mod aproape ireproșabil și exemplar dezideratul și condiția supremă a cărții : de a fi pentru cititor prilej și sursă de — ceea ce vom numi de acum în mod științific și filozofic — *sărbătoare* sau *experiență festivă*, realizează un *cronotop festiv*.

O dată cu această carte, fiindcă ni se lărgește sfera de înțelegere a fenomenului și esenței sărbătorii, sporim cu toții în sărbătoresc. Contribuția autorului realizează mai întîi un act de sincronism pentru gîndirea românească (și, ca orice sincronism autentic, el este unul care ne sincronizează cu noi înșine), un act de îndreptățire care absolvă reflecția românească de eclectismul și marginalizarea unui atare major subiect cum e sărbătorescul. Ea ne introduce într-o tratare de perspectivă și de erudiție, ne situează în curentul unor opinii, opțiuni și modalități aflate pe lume în verva celor mai moderne cuprinderi gnoseologice. Dar Paul Drogeanu nu doar autohtonizează o temă și o modalitate de cunoaștere risipite în atingerile liminare de aiurea ; reformulîndu-le, sintetizîndu-le și redefinindu-le (pentru noi) le și creează.

Marin Marian

DÉMÉTRIOS LOUKATOS, **Neoelliniki parimiomisi** *(Proverbia e fabulis)*, Atena, Biblioteca Neoelenică, 1979, IVC+201 p.

Personalitate de seamă a paremiologiei internaționale, numărîndu-se printre consultanții științifici ai prestigioasei publicații „Proverbium” (care îi va dedica volumul II, pe 1985), octogenarul profesor grec Démétrios Loukatos (născut la Argostoli, în 1908), în urma unor studii strălucite la Universitatea din Atena și la Sorbona, a funcționat la Facultatea de Filologie din Ianina, publicînd numeroase lucrări, între care : *Texte populare neogrecești* (1957), *Texte populare contemporane* (1963), *Introducere în folclorul grecesc* (1966) ș.a.

În culegerea consacrată paremiologiei neogrecești, care face obiectul recenziei de față, Démétrios Loukatos notează pe prima copertă interioară cîteva date necesare clarificării punctului de pornire în alcătuirea acesteia. Astfel, în culegerile esopice, ale altor mituri populare sau ale diferiților autori se întîlnesc numeroase microcontexte ce se constituie în proverbe. Pe de altă parte, în variatele formulări ale proverbelor poporului grec se deosebesc texte mai mari care, prin povestiri sau dialog, ies din simplitatea aparentă a formulării proverbelor. În ambele cazuri este evident elementul fabulonarativ. Poporul observă diferite întîmplări și, amplificînd sau diminuînd importanța lor, a creat așa-zisa *fabulă-proverb*, pe care, autorului, i se pare mai potrivit s-o numească *proverb-fabulă*. De fapt, după două liste bogate cuprinzînd abrevierile izvoarelor (43), precum și bibliografia folosită, urmează un amplu studiu intitulat *Proverb-fabulă sau fabulă-proverb*.

Démétrios Loukatos consideră că termenul proverb-fabulă se întrebuințează pentru prima dată aici și îl definește drept „microcontextul care oferă sau presupune o fabulă, o narațiune populară, în compoziție sau în formulare” (p. XI). Pentru a argumenta utilizarea denumirii respective sînt date mai multe exemple. Ne vom opri numai asupra a două dintre ele, semnificative pentru acest lucru. De pildă, în proverbul „A zis măgarul cocoșului : CĂPOSULE !”, în ultimul cuvînt este cuprinsă o întreagă imagine a mediului rural, iar observația neoesopiană potrivit căreia nevinovatul măgar, în momentul cînd se află lîngă agitatul cocoș, îi aruncă acest termen este semnificativă și subliniază deja corespondența cu o fabulă, deoarece nu este potrivit ca unul cu defecte mari să critice pe cineva cu defecte mici (echivalent rom. „vezi paiul din ochiul altuia și nu vezi bîrna din ochiul tău”). Celălalt exemplu selectat este un dialog : „ — O să sar, tată ! / — O să te văd, băiete !”, care își are izvorul — precizează autorul — într-o fabulă esopiană despre celebra săritură din Rhodos. Într-adevăr, în fabula lui Esop, *Lăudărosul*, aflăm despre un om ce se fălea cu fapte mari săvîrșite prin diferite locuri. Astfel, se lăuda că, în insula Rhodos, ar fi făcut o săritură de 40 de picioare și nimeni nu ar putea atinge performanța respectivă. Mai mult, poate dovedi acest lucru cu martori. Atunci, ascultătorii i-au cerut să facă săritura acolo, deoarece are picioarele cu el și își poate imagina că se află pe insulă. Ca urmare : *Poftim Rhodosul, poftim sări!* Expresia se folosește în versiunea latină, care-i mai cunoscută *(Hic Rhodos, hic salta!* „Aici e Rhodos, aici să sari”) cu sensul de „aici să arăți tot ce poți, tot ceea ce ai făgăduit”. Sub această formă o regăsim în unele lucrări ulterioare. De pildă, în cartea *Meditații despre Don Quijote* a lui Ortega y Gasset (București, Editura Univers, 1973, p. 137) apare cu referire la estetică, în sensul că aceasta trebuie să se îmbogățească și să renunțe la prejudecăți. Deseori proverbele-fabule sînt pure anecdote. Proverbul următor : „Cineva era discutat de tot tîrgul și el zicea : *încet să nu afle satul*" (echivalent rom. „Ce știe satul, nu știe bărbatul") constituie concluzia unei fabule sau a unei întîmplări.

Un spațiu larg în economia studiului este acordat unei schițe de istorie a paremiologiei grecești din punctul de vedere al proverbului-fabulă. În primul rînd este citat Nikolas Polites, autorul celei mai mari colecții din paremiologia grecească, *Meletai peri tou biou kai tês glôssês tou hellênikou laou* (4 volume, 1899—1902), care include numeroase proverbe de acest gen, pe care le corelează cu o fabulă cunoscută sau presupusă, fără să-i dea un titlu anume. De asemenea, Veruzelos, autorul celei mai bogate culegeri de anecdote din secolul trecut, deosebește fabulele de proverbe și interpretează *proverbele anecdotice*, corelîndu-le cu o povestire sau o fabulă. Legătura dintre proverbe și fabule a fost subliniată și de Aravanticos, Corais, Dimitrios Darvanis ș.a. Aceeași problemă a stat și în atenția unor specialiști străini. Astfel, diplomatul olandez Weiner, pe baza a 760 de proverbe, culese din Constantinopol, la 1660, a ajuns la concluzia că înainte de perioada bizantină, textele anecdotice sînt mai dese și îmbracă forma unor narațiuni, descrieri sau dialoguri. Bizantinologul Karl Krumacher împarte proverbele în două mari grupe : a. romanice și germanice ; b. bizantine, neogrecești și ale popoarelor din răsărit. În prima categorie, proverbele apar ca reflecții (maxime, aforisme), iar în a doua ca povestiri (istorioare). Deci, grecii și arabii spun povestiri, anecdote, iar romanii și germanii formulează maxime. Un studiu comparativ referitor la caracterul narativ al proverbelor grecești scrie Hesseling, *Proverbe grecești și olandeze* (1902), iar Stessinger se ocupă de proverbele-dialog. Proverbelor-fabulă, Archer Taylor le-a consacrat două capitole în cartea sa, fundamentală pentru cercetarea paremiologică, *Proverbul*, apărută în 1931.

Culegerea propriu-zisă cuprinde 560 de parimii repartizate astfel : 1. proverbe-povestiri (163) ; 2. proverbe-descrieri (83) ; 3. proverbe-dialoguri (87) ; 4. frazeologisme (159) ; 5. welerisme (8) ; 6. proverbe propriu-zise (21) și expresii proverbiale (307). Fiecare unitate proverbială este însoțită de textul pentru care constituie un fel de concluzie. De asemenea, pentru fiecare din grupe, Démétrios Loukatos prezintă într-un scurt comentariu principalele caracteristici. Culegerea este însoțită de un indice al cuvintelor-cheie și altul tematic.

În concluzie, culegerea întocmită de Démétrios Loukatos, prima de acest gen în paremiologia grecească, se remarcă prin acribia științifică și prin bogăția documentării, constituind una din lucrările de referință pentru cercetarea internațională a proverbului.

Constantin Negreanu

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **SOCIETATEA STUDENȚEASCĂ DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR.** Întrunit la București, la 4 martie a.c., Biroul Societății Studențești de Etnografie și Folclor, care își desfășoară activitatea sub egida Consiliului Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România, a dezbătut planul de activități pe anul în curs. A fost stabilit profilul și sumarul *Buletinului științific* din acest an, în care urmează a fi valorificate rezultatele cercetărilor efectuate de echipele studențești în localitatea Drăguș, jud. Brașov, în 1987 și 1988. A fost, de asemenea, definitivat programul sesiunii de comunicări care va avea loc în zilele de 17 și 18 mai, la Brașov. S-a hotărît ca la această manifestare științifică studențească să fie invitați cercetători din institutele de profil din țară, foști membri ai Societății, în vederea realizării unui larg schimb de opinii privind cercetarea științifică studențească în domeniul folclorului și etnografiei astăzi. În cadrul aceleiași ședințe au fost stabilite măsurile necesare în vederea pregătirii taberei de folclor din august 1989 ; urmînd un traseu care a cuprins, de-a lungul ultimilor 7—8 ani, zone etnofolclorice din nordul Moldovei, Maramureș, Cîmpia Transilvaniei, Banat, Gorj, Țara Oltului (Brașov), tabăra din acest an va avea ca obiectiv realitatea folclorică a unei alte străvechi vetre folclorice românești — Țara Vrancei.

La ședința Biroului S.S.E.F. au luat parte reprezentanți — cadre didactice și studenți — ai tuturor filialelor Societății din centrele universitare București, Cluj-Napoca, Craiova, Iași și Timișoara. *(C. Nicolae)*

Rubrică realizată de *MARIN MARIAN*

CĂTRE CITITORI

Ne este plăcut să anunţăm cititorilor, abonaţilor şi partenerilor noştri de schimb că, începînd din acest an, „Revista de etnografie şi folclor" are *6 apariţii pe an.*

Creşterea numărului de apariţii şi sporirea corespunzătoare a spaţiului grafic vor da posibilitatea colegiului de redacţie să folosească mai judicios bogatul portofoliu de studii şi materiale de care dispune, să lărgească aria tematică şi colectivul de colaboratori, să introducă noi rubrici.

Vor fi mai operativ prezentate rezultatele cercetărilor româneşti şi noutăţile din domeniu pe plan internaţional.

Pentru a vă asigura primirea regulată a „Revistei de etnografie şi folclor" vă rugăm a vă reînnoi din timp abonamentele dvs.

AVIS AUX LECTEURS

Nous avons le plaisir de porter à la connaissance de nos lecteurs, abonnés et partenaires d'échange que, à partir de cette année, « La révue d'ethnographie et de folklore" paraîtra *6 fois par an.*

L'accroissement du nombre de parutions et du volume de chaque fascicule offrira à notre comité de rédaction la possibilité d'utiliser plus judicieusement les manuscrits envoyés à la rédaction, d'élargir l'aire thématique et le collectif de collaborateurs, d'introduire de nouvelles rubriques.

De la sorte, les résultats des recherches roumaines ainsi que les nouveautés internationales pourront être mis à la disposition de nos lecteurs.

Pour vous assurer la collection complète de la revue et sa réception à temps, renouvelez vos abonnements.

TO THE READERS

We take pleasure in informing our readers, subscribers and exchange partners that, beginning with this year, „Revista de etnografie şi folclor" (The Journal of Ethnography and Folklore) will have *6 issues per year.*

By increasing the number of issues and the amount of pages, the editorial board will turn to better account the available rich collection of studies and papers. Also, they will extend the subject area and number of contributors and will introduce new rubrics.

„Revista de etnografie şi folclor" will present the results of Romanian folklore researches, as well as world news in the field.

In order to be sure of getting „Revista de etnografie şi folclor" regularly, please renew your subscriptions in due time.

XF 1172

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Studierea culturii populare, articol inedit de Petru Caraman
- Botanica poporană română : cucuta, articol inedit de Sim. Fl. Marian
- Constantin Brăiloiu și „viața ulterioară” a etnomuzicologiei
- Rădăcini folclorice și mitice autohtone în dramaturgia lui Marin Sorescu
- Sentimentul continuității în cultura populară românească
- Taraful codrenesc
- O problemă de etnoarheologie : argeaua de țesut în locuințe din secolele I–XI de pe teritoriul României
- Dezvoltarea metodologică în culegerea și valorificarea folclorului românesc
- Principiile și legile folclorului în etnomuzicologie
- Logică și strategie narativă în basmul popular
- O valoroasă culegere de folclor din 1865
- George Călinescu și folclorul
- Notații de folclor muzical în primele decenii ale secolului XX în Bucovina
- Formulele melodice și rolul lor în constituirea cîntecului popular
- Ritmul percutant autonom – un sistem distinct al ritmicii populare românești
- Aspecte ale diversității și unității în dansul popular românesc
- Figuri de rapsozi populari : Ana Dumuță

ISSN 0034–8198

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 3, p. 177–272, București, 1989

I. P. Informația c. 1291

43 407

Lei 30

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 34
4
1989

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef

ALEXANDRU DOBRE

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; prof. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; CONSTANTIN COSTEA; ION CUCEU; IORDAN DATCU; GABRIEL GHEORGHE; ION GHINOIU; ION ILIȘIU, redactor-șef adjunct; SABINA ISPAS, secretar responsabil de redacție; MARIN MARIAN; ILIE MOISE; I. OPRIȘAN; SPERANȚA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA; BORIS ZDERCIUC

Responsabil de număr

BORIS ZDERCIUC

Autorii sînt rugați să înainteze articolele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r 78104, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La « Revue d'éthnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, télex 10376, prsfi r 78104, Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
71102 Calea Victoriei 125
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 34 1989 Nr. 4

SUMAR

STUDII

PETRU CARAMAN, Studierea culturii populare (text îngrijit de Iordan Datcu) . . 277
MARIN MARIAN, Constantin Brăiloiu şi „viaţa ulterioară" a etnomuzicologiei 289
ALEXANDRU DOBRE, O evocare a lui Mihai Eminescu la Academia Română 309
ION T. ALEXANDRU, Rădăcini folclorice și mitice autohtone în dramaturgia lui Marin Sorescu 317

PUNCTE DE VEDERE

STELIAN DUMISTRĂCEL, O problemă de etnoarheologie : *argeaua de ţesut* în locuinţe din secolele I—XI de pe teritoriul României 329

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU, 1. *ALEXANDRU BIDIREL. Un virtuose du violon/ A virtuoso of the violin.* „Trésors folkloriques roumains". Orchestra ansamblului „Ciprian Porumbescu" din Suceava, dirijor George Sîrbu, Electrecord STM-EPE 0993, [Bucureşti, 1974] 361
2. *SILVESTRU LUNGOCI. Un virtuose des flûtes roumaines/ A virtuoso of the Romanian flutes.* „Trésors folkloriques roumains". Electrecord STM-EPE 01023, [Bucureşti, 1975] 364

NOTE ŞI DISCUŢII

ZAMFIRA MIHAIL, Tache Papahagi, promotor al etnografiei comparate . . 369
MIHAIL M. ROBEA, Protecţia juridică a operelor folclorice 371
NICOLAE COJOCARU, Vatra în tradiţia românească 373

RECENZII

Vasile Tudor Creţu, *Existenţa ca întemeiere. Perspectivă etnologică,* Timişoara, Editura Facla, 1988 (Mihai Coman) 377
Ion Cuceu, Maria Cuceu, *Vechi obiceiuri agrare româneşti. Tipologie şi corpus de texte,* I, Bucureşti, Editura Minerva, 1988 (Nicolae Bot) 378

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 4, p. 273—384, Bucureşti, 1989

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iași, Centrul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor, *Anuar de lingvistică și istorie literară*, tomul XXX – XXXI/ 1985–1987, B. Istorie literară (Marin Marian) 379

Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Seria A, nr. 6–7 : *comunicări, sesiuni științifice 1984–1985*, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, București, 1987 (Germina Comanici) 381

Pavlos Hidiroglu, *Etnologhiki provlimatismi apo tin turkiki ke tin eliniki parimiologhia (Ethnological Thaughts on Turkish and Greek Proverbs/Ethnologische Überlegungen zur Turkischen und Griechischen Parämiologie)*, Buletinul Societății Grecești de Folclor — Suplimentul nr. 10, Atena, 1987 (Constantin Negreanu). 382

BREVIAR 307, 327, 359, 367, 375, 384

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 34 1989 Nº 4

SOMMAIRE

ÉTUDES

PETRU CARAMAN, L'étude de la culture populaire (texte soigné par Iordan Datcu) 277
MARIN MARIAN, Constantin Brăiloiu et « la vie ultérieure » de l'ethnomusicologie 289
ALEXANDRU DOBRE, Une évocation de Mihai Eminescu à l'Académie Roumaine 309
ION T. ALEXANDRU, Racines folkloriques et mythiques autochtones dans la dramaturgie de Marin Sorescu 317

POINTES DE VUE

STELIAN DUMISTRĂCEL, Un problème d'ethno-archéologie : *argeaua de ţesut* (l'installation verticale à tisser) dans les logements des I^{er}—XI^{e} siècles sur le territoire de la Roumanie 329

CHRONIQUE DU DISQUE

TIBERIU ALEXANDRU, 1. *ALEXANDRU BIDIREL. Un virtuose du violon/ A virtuoso of the violin.* „Trésors folkloriques roumains". L'Ensamble „Ciprian Porumbescu" de Suceava, directeur George Sîrbu, Electrecord STM-EPE 0993, [Bucarest, 1974] 361
2. *SILVESTRU LUNGOCI. Un virtuose des flûtes roumaines/ A virtuoso of the Romanian flutes.* « Trésors folkloriques roumains ». Electrecord STM-EPE 01023, [Bucarest, 1975] 364

NOTES ET DISCUSSIONS

ZAMFIRA MIHAIL, Tache Papahagi, promoteur de l'ethnographie comparée . . 369
MIHAIL M. ROBEA, La protection juridique des œuvres folkloriques 371
NICOLAE COJOCARU, L'âtre dans la tradition roumaine 373

COMPTES RENDUS

Vasile Tudor Creţu, *Existenţa ca întemeiere. Perspectivă etnologică*, Timişoara, Editura Facla, 1988 (Mihai Coman) 377
Ion Cuceu, Maria Cuceu, *Vechi obiceiuri agrare româneşti. Tipologie şi corpus de texte*, I, Bucureşti, Editura Minerva, 1988 (Nicolae Bot) 378

Rev. ethn. folk., tome 34, nº 4, p. 273—384, Bucarest, 1989

Universitatea „Al. I. Cuza" — Iaşi, Centrul de Lingvistică, Istorie Literară şi Folclor, *Anuar de lingvistică şi istorie literară*, tomul XXX—XXXI/ 1985—1987, B. Istorie literară (Marin Marian) 379

Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice şi Dialectologice. Seria A, nr. 6—7 : *comunicări, sesiuni ştiinţifice 1984—1985*, Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Bucureşti, 1987 (Germina Comanici) 381

Pavlos Hidiroglu, *Etnologhiki provlimatismi apo tin turkiki ke tin eliniki parimiologhia (Ethnological Thaughts on Turkish and Greek Proverbs / Ethnologische Überlegungen zur Turkischen und Griechischen Parämiologie)*, Bulletin de la Société Grecque de Folklore — Supplément nº 10, Athènes, 1987 (Constantin Negreanu) 382

BRÉVIAIRE 307, 327, 359, 367, 375, 384

STUDIEREA CULTURII POPULARE

PETRU CARAMAN

Desigur, studiul culturii populare*, în cadrul strict național al geografiei folclorice — sau, cu un termen mai cuprinzător, al geografiei etnografice — raportat la o colectivitate etnică dată, este util în gradul cel mai înalt și chiar de acolo trebuie să pornim totdeauna la lucru. El stă de fapt la temelia oricărei activități etnografice. El ne pune în lumină diversitatea în unitate a variatelor teme și concepte ale acelei colectivități ; iar prin aceasta ne dezvăluie însăși capacitatea intelectuală și sensibilitatea — în principiu, puterea de creație atît pe terenul tehnic, cît și pe cel artistic — cu care e dotat respectivul popor. Cu cît diversificarea temelor și conceptelor, pe aria ocupată de el, se constată a fi mai mare, cu atît mai mari se dovedesc a fi „ipso facto" și posibilitățile lui de a crea. Dar nu trebuie să ne oprim aici. Aceasta este numai o parte din cale, cea a începutului.

Evident, ea nu trebuie niciodată părăsită, ci mereu bătută, fie că investigatorul întîlnește produse nouă cu teme ori motive care n-au mai fost studiate și nici înregistrate anterior, fie că el, surprins că anumite teme sînt circumscrise unei foarte mici porțiuni din aria națională, încearcă să verifice dacă acestea nu mai există și pe aiurea, pe unde împrejurări nefa-

---

* Cînd un etnolog de talia lui Petru Caraman (1898—1980) meditează asupra rosturilor cercetării etnografice, asupra direcțiilor ce trebuie să le ia aceasta, paginile sale sînt de un mare interes. Mai ales că autorul a cedat rar teoretizării pe aceste teme, mulțumindu-se să trateze subiecte predilecte, să facă cercetare aplicată. Iată de ce paginile ce le dăm publicității — care nu sînt altceva decît *În loc de introducere* la studiul său inedit *Descolindatul in orientul și sud-estul Europei* — aduc ceva nou în scrisul lui P. Caraman. Căci este interesant de știut ce opinie avea despre cercetarea etnografică de pînă acum vreo două decenii — cînd au fost scrise aceste pagini. Este interesant să știm cu ce lipsuri s-a confruntat el însuși de-a lungul îndelungatei sale activități, lipsuri ținînd de absența unor instrumente de lucru, de lipsa de preocupare pentru cercetarea sistematică, exhaustivă a tuturor zonelor etnografice ale țării, de puținătatea studiilor comparative de etnografie. Consemnează totuși unele reușite indubitabile, realizări ale lui Ov. Densusianu, Tache Papahagi, Ion Diaconu, Traian Herseni. Fără îndoială că ar mai fi putut să adauge alte nume, alte inițiative și împliniri științifice, cum au fost, spre exemplu, acelea ale Arhivei de Folclor a Academiei Române, dar P. Caraman nu și-a propus să alcătuiască un tablou complet. Este adevărat că între timp unele lacune semnalate de dînsul au mai fost remediate, că alcătuirea și editarea corpusului folclorului românesc — în curs de desfășurare — va elimina alte pete albe din cercetarea etnografică.

Unul dintre comparatiștii noștri de frunte, P. Caraman, abordează probleme ale comparatisticii etnografice și în aceste pagini, și ceea ce spune, cu autoritatea sa, se constituie într-un program cu bătaie lungă, pe care cercetarea etnologică din țara noastră trebuie să și-l asume, numai astfel reușind să pună în evidență care sînt dimensiunile particulare ale culturii noastre populare și care cele de înrudire cu culturi mai apropiate ori mai îndepărtate.

IORDAN DATCU

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 4, p 277—288, București, 1989

vorabile vor fi făcut ca ele să nu fie descoperite şi colectate, fie că el reia produse populare deja înregistrate şi relativ bine cunoscute, pentru a le raporta la întreaga sferă etnică, ceea ce e de asemenea foarte oportun, întrucît ele trebuiesc revăzute la răstimpuri şi completate ori de cîte ori e posibil cu date nouă, în scopul adîncirii şi al îmbogăţirii, ca şi al desăvîrşirii investigaţiilor mai vechi...

Apoi, toată moştenirea noastră etnografică, atîta cîtă ni s-a păstrat în tot felul de culegeri, mai bune sau mai rele, mai masive sau mai succinte — culegeri dintre care unele au fost publicate în periodice locale greu de găsit, iar altele, rămase în manuscris, aşteaptă a fi dezgropate din arhive publice ori particulare spre a fi încredinţate tiparului — toată menţionata moştenire, de respectabile proporţii, se cere clasificată cu grijă şi sistematizată metodic, ca să putem şti bine oricînd ce avem şi cît avem în fiecare ramură a acestui enciclopedic domeniu. Nu trebuie să uităm că la noi — în ţara unde cultura populară s-a vădit a fi o comoară spirituală de o rară bogăţie, care i-a uimit pe mulţi străini, făcîndu-i s-o îndrăgească şi s-o studieze — nimic nu s-a făcut sistematic pentru tezaurizarea ei, sau aproape nimic. Mai tot ce s-a realizat se datoreşte hazardului. Dacă o anumită localitate sau regiune a avut norocul ca un specialist ori chiar un simplu amator să se fi interesat de unele din creaţiile ei etnografice, fie că era legat de acele locuri prin naştere, fie din alte considerente, atunci de acolo ne-au rămas preţioase materiale. Norocul acesta l-au avut de exemplu Ţara Haţegului cu ilustrul filolog şi etnograf Ov. Densusianu, Maramureşul cu Tache Papahagi, alt etnograf de marcă şi dialectolog, apoi Vrancea cu Ion Diaconu care, cu un rar devotament, s-a consacrat pitoreştii sale regiuni natale, adunînd din ea comori fără preţ o viaţă întreagă.

Dar cîte localităţi şi cîte regiuni ale României se pot mîndri că au avut asemenea noroc, că o fericită întîmplare a făcut să se ivească omul care să le aprecieze valorile spirituale şi să le salveze de la uitare, de la pieire? Cele mai multe şi-au pierdut zestrea străbună sau aceasta a ajuns la o fază agonizantă, cînd abia dacă te mai lasă să-ntrevezi ceva din strălucirea ei de altădată, din vremea cînd era în floare.

Nici apariţia diferitelor reviste de specialitate, începînd cu venerabila „Şezătoare", apoi continuînd cu „Ion Creangă", cu „Ghiluşul", „Izvoraşul", „Comoara satelor", „Tudor Pamfile"..., deşi ele reprezintă un mare progres în mişcarea folclorică de la noi, nu au schimbat aproape deloc situaţia, deoarece ele nu au însemnat o colectare sistematică de materiale etnografice. Şi nici nu stătea în puterea directorilor menţionatelor periodice de a-i dirija pe colaboratorii lor în acest sens, ei fiind foarte bucuroşi a primi orice fel de materiale şi de oriunde le-ar fi venit.

Nici expediţia sociologică la sate a prof. D. Gusti, care la vremea ei a fost un adevărat eveniment ştiinţific de mare vîlvă şi din care etnografia română a avut serios de profitat, nu iese din raza afirmaţiei noastre de mai sus. Şi ea ţine de ceea ce am numit hazard, oricît s-ar părea de neverosimil. În adevăr, acest distins sociolog, care are meritul de a-şi fi dat seama că într-o ţară de plugari şi de ciobani trebuie plecat de la studiul satului pentru a sesiza specificul etnic şi a asigura astfel o bază originală şi solidă cercetărilor sociologice, nu a urmărit absolut deloc promovarea vreunui ţel de natură etnografică. Cum ar fi putut-o face un om care, precum se ştie, contesta pur şi simplu existenţa folclorului ca disciplină şi-i ironiza ori de cîte ori avea ocazia pe folclorişti ca pe nişte neserioşi pierde-vară? Recolta etnografică bogată rezultată din explorările lui Gusti în lumea rurală românească a fost o surpriză venită peste aşteptările sale. Ea se datoreşte unicamente unor foarte merituoşi tineri, cu o deosebită pasiune pentru folclor, care din proprie iniţiativă au împins cercetările, şi în special opera de colectare, dincolo de prevederile directivelor primite de la maestru. Însuşi sociologul Herseni, redactorul acelor directive, avea aptitudini de folclorist, poate chiar fără s-o ştie. Dac-ar fi fost după Gusti, s-ar fi înecat toată truda folclorică a colaboratorilor lui în sociologia satului; în realitate, însă, lucrurile s-au petrecut aproape invers: sociologia gustiană a fost pe punctul de a se îneca în folclor, aşa de bogată, aşa de îmbietoare a fost pentru echipierii lui Gusti sursa explorată de ei în scopuri pur sociologice. Deci, şi aici, e vorba de o fericită întîmplare.

Prin urmare, se poate spune că activitatea noastră etnografică, în raport direct cu terenul, a fost mereu sub semnul hazardului. Aşa se explică faptul că teritoriul de limbă românească, referindu-mă la toate ţinuturile locuite de români, prezintă numeroase şi mari lacune în ce priveşte explorarea etnografică. Aceste lacune se cer însă scoase în evidenţă pentru a fi cercetate chiar şi acum, în ceasul al doisprezecelea, în speranţa că ar mai putea oferi măcar slabe reminiscenţe din ceea ce au posedat odinioară în diferite ramuri ale folclorului sau ale culturii materiale.

Pe de altă parte, tinerii noştri etnografi au datoria de a se osteni ca, din haoticul rezervoriu de materiale amintite, nespus de sărac în comparaţie cu sursa vie de bunuri spirituale ale poporului nostru, să puizeze tot ceea ce pot afla, în scopul de a realiza descrieri cît mai complete pentru fiecare ramură de creaţie, atît pe terenul folcloric, cît şi pe cel tehnic. Astfel, pe terenul folcloric, este nevoie să avem tabloul — pe cît cu putinţă integral — după regiuni, pentru fiecare datină, pentru fiecare obicei în parte, urmîndu-se ordinea calendaristică, dar şi în legătură cu evenimente cardinale din viaţa umană. Am putea indica multe exemple pentru ilustrarea acestei imperioase cerinţe; ne vom mărgini însă la unul singur. Ne gîndim, de pildă, la extrem de interesanta datină a *căluşarilor*, care, după cum o recomandă şi numele, este specific românească; noi nu posedăm, în româneşte, o descriere cu caracter monografic a ei, care să cuprindă toate variantele cunoscute în diferite regiuni ale ţării şi care să-i înfăţişeze toate aspectele ei rituale, precum şi bogăţia impresionantelor figuri ale dansului căluşăresc ce se cere ilustrată fotografic cu cea mai mare exactitate.

Pe terenul tehnic, se simte arzător necesitatea de a ni se prezenta — avînd drept călăuză criteriul geografic — arhitectura rurală de pe întregul cuprins al ţării, cu ceea ce are ea mai tipic în fiecare regiune. Se vor lua ca model pentru orientare unele excelente contribuţii, ca cele ale lui R. Vuia. Apoi, e nevoie să cunoaştem prin descrieri exhaustive, ilustrate de figuri, toate instrumentele muzicale tradiţionale ale poporului. Dar mai presus de toate, este strigătoare nevoia unor monografii cît mai complete cu putinţă asupra tehnicii păstoritului şi a agriculturii la români. Şi multe altele încă ar trebui să avem ... Căci numai aşa vom putea şti precis şi noi şi streinii ce anume există, la sursa vie, în fiecare ramură a vastului domeniu etnografic.

În fine, ca să ne referim în special la investigațiile cu caracter teoretic, cîte studii comparative nu se pot face în interiorul ariei naționale pe baza materialelor etnografice ale diferitelor regiuni, studii care să scoată-n vileag pe de o parte variabilitatea, iar pe de alta, surprinzătoarea unitate ce se desprinde din urmărirea circulației unuia și aceluiași produs spiritual pe tot întinsul țării.

Totuși, oricîtă înaltă apreciere acordăm acestor cercetări, considerîndu-le drept o etapă peste care nu se poate trece, vrem să spunem absolut indispensabilă, deci o *conditio sine qua non*, pentru a putea năzui mai sus, această etapă rămîne doar primul jalon de pe traseul ce se cuvine urmat în viitor. Ținta către care trebuie să tindem, pășind pe menționata etapă ca pe o punte, ce e de dorit să fie cît mai solidă, o constituiesc cercetările în cadrul unei geografii etnografice cu rame mult mai largi. Aceasta își propune să descopere relațiile existente între temele și conceptele etnografice ale națiunii de la care se pleacă și care, firește, se cuvine să fie mereu în centrul atenției cercetătorului și între acelea de aceeași natură a națiunilor imediat înconjurătoare. Dacă acea geografie etnografică, la care ne-am referit inițial, ar putea fi denumită *geografie interioară*, pe aceasta din urmă am designa-o prin numele de *geografie exterioară* a tematicii etnografice urmărite. Geografia etnografică exterioară, ca sferă de investigație va fi și ea la început mai puțin cuprinzătoare, raportîndu-se numai la zona căreia se află circumscris teritoriul poporului ce ne preocupă în mod special. Aici, în comparație cu rezultatele obținute în ramele modeste ale primei geografii, ne va frapa cu deosebire diversitatea creațiilor etnografice. În adevăr, aceasta va merge crescînd într-o măsură așa de însemnată, încît foarte adesea unele variante ajung de nerecunoscut, adică de fapt încetează de a mai fi variante, pentru a ni se înfățișa ca teme ori concepte noi, nemaipăstrînd clar din produsul inițial decît doar vreun motiv, care abia de mai sugerează ceva din forma de la punctul de plecare. Și trebuie să năzuim din ce în ce mai mult, cu timpul, ca limitele acestei geografii exterioare a culturii populare, raportată la națiunea noastră, să fie împinse tot mai departe, pînă la includerea în ele a întregului continent european. Ba mai mult încă : să ambiționăm a le extinde și asupra celorlalte continente, mereu mai departe, pînă ce vor dispărea orice hotare. Vom ajunge astfel la vărsarea rîurilor etnografiei noastre și a popoarelor cu care am confruntat produsele poporului român în marele fluviu al universului. În mod natural deci, vom trece de la etnografie [1], adică de la cercetarea izolată și particularizantă a tezaurului cultural ancestral al diferitelor colectivități etnice, la etnologie. Cu chipul acesta, circulația unei variante etnografice, pe spațiile imense ale întregii planete, ne va înfățișa nenumărate aspecte, într-un lanț fantastic de transformări care se-nșiruiesc pe linia infinitului. Diversificarea produsului de cultură populară va atinge apogeul, devenind cu adevărat proteică. Dar totuși această diversificare, de sensul absolutului, nu e mai puțin expresia unei uimitoare unități, în care-l vom descoperi pe omul de pretutindeni, independent de națiune și rasă, cu întreaga lui forță creatoare. Pe unul și același om, care se dovedește a fi depozitarul unui potențial spiritual de o amploare și de o profunzime ce ating nu o dată grandiosul, precum și de o bogăție impresionantă, uluitoare.

---

[1] Credem necesar să specificăm că noi înțelegem prin *etnografie* disciplina care are de obiect cultura populară în totalitatea ei, cu cele două mari capitole ale sale : *cultura materială* și *cultura spirituală*. La noi s-a creat uzul unei duble terminologii, designîndu-se prin etnografie numai capitolul culturii materiale, iar prin folclor numai capitolul celei așa-zise spirituale. Această situație însă poate provoca unele echivocuri și confuzii, mai ales pentru streini, deprinși să-nțeleagă altceva prin etnografie și chiar prin folclor. Noi, fără să repudiem termenul *folclor*, îl considerăm implicat în cel de *etnografie*, ca un capitol important al disciplinei. Termenul etnografie este de altfel definitiv consacrat, ca nume general al disciplinei, la toate popoarele slave. El corespunde perfect și termenului german *Volkskunde*, care de asemenea denumește cultura populară în totalitatea ei.

Pe de altă parte, a restrînge sensul termenului etnografie numai la cultura materială a unui popor înseamnă oarecum o violentare a lui, deoarece contravine flagrant etimologiei sale : întrucîtva ni se pare un ,,absurdum''. În adevăr, etimologicește privit, el se raportă precis la descrierea unui popor sub toate aspectele vieții lui. Deci, logic judecînd, nu ne putem gîndi decît la un tablou care să înfățișeze integral modul său de trai.

Astfel, cercetarea etnografică, dirijată în mod conștient și consecvent pe o asemenea cale, nu va întîrzia de a deschide în fața noastră orizonturi nespus de largi, înseninate de cel mai îndreptățit optimism pentru viitorul omenirii.

Drumul acesta trebuie să fie considerat de etnograful român mai mult decît o simplă ramură de investigație între atîtea altele, care pot fi sau nu abordate. Pentru noi, el constituie nu numai un înalt ideal, ci, în același timp, o imperioasă datorie. Și aceasta din mai multe motive. În primul rînd, noi sîntem datori să raportăm elementele tezaurului nostru etnografic la cele ale altor popoare, spre a ne putea explica în mod cît mai exact și mai clar fenomenul estetic de factură folclorică și o serie de alte fenomene de ordin psihic care stau la baza propriilor noastre creații, ilustrare concretă a respectivelor fenomene.

Apoi, numai studiul pe plan comparativ al etnografiei va avea drept rezultat adevărata cunoaștere de sine ca popor, fiindcă numai pe această cale se poate ajunge la o viziune obiectivă, adică științifică, despre colectivitatea noastră etnică, altfel spus, despre noi înșine. Și cu drept cuvînt, căci juxtapunînd faptele etnografice românești cu cele ale altor națiuni și analizîndu-le cu atenție în raport cu acestea, ne vom da seama mai bine de realitatea cea autentică de la noi. Astfel, vom reuși să cunoaștem cu timpul tot mai lămurit în ce măsură ne apropiem sau ne depărtăm de alte popoare, dînd progresiv la iveală ceea ce avem comun sau necomun cu ele. În ce privește elementele comune, ele pot duce la revelări de influențe, care ne-au venit de la alte popoare, indiferent dacă se-nrudesc sau nu cu noi prin limbă, și care influențe s-au putut exercita asupră-ne fie în epoci relativ tîrzii, fie în epoci vechi, ținînd deci de substratul nostru etnic. Ele pot fi însă de multe ori și dovezi ale influențelor românești asupra altor popoare. Evident, controlul trebuie făcut cu multă circumspecție înainte de a afirma ceva în această chestiune.

Cît privește elementele care, după serioase verificări, se vădesc a fi necomune, alcătuind unicate față de creațiile populare ale altor națiuni, ele marchează specificul nostru național. Așa, va apărea într-o lumină tot mai clară personalitatea etnică a neamului românesc, prin ceea ce are el mai propriu și mai original în cultura sa tradițională. Cu chipul acesta, prin cultura noastră populară ne vom încadra distinct față de celelalte națiuni în ramele universale. Se va putea adică ști precis prin ce anume elemente, caracteristice numai nouă, contribuim noi la edificiul spiritual, atît de multicolor și totuși atît de armonios unitar, al lumii.

Confruntarea de produse ale culturii noastre populare cu produsele altor naţiuni mai duce la încă un rezultat pozitiv, nu de mică importanţă, pe terenul axiologic. În adevăr, ea ne va da o orientare sigură în judecăţile de valoare asupra creaţiilor spirituale ale poporului român, oferindu-ne posibilitatea de a privi critic propriul nostru tezaur etnografic. Astfel, vom fi reţinuţi de a luneca atît de uşor — cum s-a-ntîmplat prea adesea — fie la subestimarea, fie la supraestimarea a ceea ce-i al nostru, numai pentru că e al nostru. Deşi şi pentru prima atitudine sînt cunoscute destule cazuri, totuşi credem că cea de a doua s-a manifestat la noi cel mai frecvent, ceea ce am putea ilustra cu numeroase exemple. Aşa, de pildă, cine nu cunoaşte entuziasta exclamaţie a lui Alecsandri, atît de tipică, din fruntea prefeţei la colecţia sa de poezii populare : „Românul e născut poet !"?

Astăzi nu se mai îndoieşte nimeni, din cei ce judecă obiectiv realitatea, că această sentenţioasă afirmaţie a poetului nostru este o hiperbolă, deşi el era profund convins că a spus lumii, şi în primul rînd românilor, un mare adevăr, pe care-l vestea ca pe o descoperire a lui. Căci el spunea aceasta pentru întîia oară. Totuşi, trebuie să recunoaştem că Alecsandri avea dreptate în parte, dar numai în parte. El nu se îndepărta de adevăr decît prin faptul că limita constatarea sa numai la poporul nostru, ca şi cum ar fi fost vorba de apanajul exclusiv al românilor. Aici exagerarea şi aici singura lui eroare. O eroare însă nicidecum mică, de natură a stîrni orgolii nejustificate în lumea românească. Dar, la vremea aceea şi în gura lui Alecsandri, a celui dintîi săpător remarcabil la mina de aur a folclorului românesc, afirmaţia sa e foarte explicabilă. Avem a face pe de o parte cu exaltarea patriotului, iar pe de alta, cu o exaltare a unui poet pus de împrejurări în faţa unor realizări artistice care constituiau pe atunci, în perioada de plină expansiune a romantismului la noi, o noutate extraordinară. Azi, n-am mai putea spune faimoasa frază decît ca un simplu citat din Alecsandri sau, foarte adesea, ca o glumă autoironică. Fiindcă azi nu putem afirma în chip serios decît că OMUL E NĂSCUT POET. Omul de pretutindeni, din orice colţ al pămîntului ! Căci nu există om pe lume — ne gîndim, fireşte, la exemplarele umane perfect normale — care să nu aibă într-o măsură mai mare sau mai mică înclinări către poezie. Cu atît mai mult se poate spune aceasta despre comunităţile etnice. Au fost însă, după Alecsandri, alţii dintre compatrioţii noştri, care au mers pîn-acolo cu entuziasmul lor, cu totul gratuit, încît au prezentat unele produse populare drept unicate ale românilor, pe cînd ele erau în realitate împrumuturi de la popoare vecine . . .

Criteriul comparatist, în studiul culturii populare, are deci şi darul de a ne scuti de exagerări, într-un fel sau altul, în aprecierile noastre cu privire la produsele ei.

În fine, nu putem ignora încă un rezultat, care pe plan etic este preţios în cel mai înalt grad. Linia comparatistă, în cercetarea culturii populare, ne mai oferă prilejul de a întîlni frecvent o serie de elemente comune la cele mai străine naţiuni, adesea foarte îndepărtate spaţial sau şi temporal. Aceste elemente se-ntreţes organic în creaţiile lor spirituale ancestrale în aşa chip, încît alcătuiesc distinct un fel de fir roş care le străbate şi pe care-l observăm cum transpare de la popor la popor. E ceea ce face să ne simţim fraternizînd cu orice om de pe planetă, indiferent de limba ce vorbeşte, de naţionalitatea sau rasa căreia aparţine, de continentul ori ţara unde locuieşte. Obiectiv privind faptele, nu există, credem, nici un alt domeniu între manifestările spirituale ale oamenilor care să ofere un cîmp mai propice pentru înfrățirea popoarelor și pentru respectul lor reciproc, decît cel al etnografiei și al etnologiei. În adevăr, pe calea celor mai convingătoare documentări, consemnate din realitatea vie și pe deasupra oricăror considerente segregatorii, aceste discipline ni-l descopăr pe omul autentic, ni-l pun în față : același om ca și noi, cu aceleași sentimente, cu aceleași aspirații, cu același destin... Nu poți să nu-l vezi, să nu-l simți în el pe fratele tău.

Astfel de studii asupra culturii populare, ca cele preconizate de noi, studii în care sînt implicate de asemenea motive sau teme etnografice românești, fac frecvent străinii. Ba, adesea ei le-au făcut înaintea noastră. Dar în afară de faptul că noi sîntem cei dintîi datori să avem preocupări ca cele amintite în legătură cu etnografia poporului român, trebuie să fim totodată convinși că nimeni nu ar putea cerceta mai temeinic decît noi acest domeniu — după criterii ca cele de mai sus — fiindcă nimeni nu cunoaște mai bine ca noi ale noastre și fiindcă nimeni nu va fi mai frapat de uimire decît noi, atît în fața analogiilor sau mai ales în fața identităților de motive ori teme populare românești cu ale altor națiuni, cît și în fața deosebirilor, care nu o dată se vădesc a fi de-a dreptul contrastante. Evident, însă, pentru realizarea unor studii de acest gen se cere o anumită competență, care nu se poate dobîndi fără o serioasă pregătire și o specială familiarizare nu numai cu creațiile etnografice ale românilor, ci, simultan, și cu cele ale altor popoare.

În cercetările pe care eu însumi le-am întreprins pe terenul etnografiei române — de altfel atît de puține — m-a preocupat într-o însemnată măsură cu deosebire latura comparatistă. Aceasta cu atît mai mult, cu cît mi-am dat seama din primul moment cît de enorm avem noi de lucru într-o asemenea direcție pentru a ne apropia de nivelul atins de alte popoare. Modul cum am lucrat eu, abordînd subiecte etnografice românești, cred că e consecvent cu principiile mele, așa cum le-am expus în parte și aici. Este însă nevoie să mai relev, pentru completarea criteriului de investigație adoptat de mine, că viziunea mea comparatistă s-a manifestat de asemenea — în măsura în care mi-a fost posibil — și pe planul cronologic. Și anume, plecînd de la prezent, am căutat să scrutez și trecutul, coborînd cît mai adînc în vreme. Am considerat aceasta drept un postulat de primul ordin, nu mai puțin important decît postulatul cercetărilor comparatiste pe plan spațial. Am pus astfel la contribuție datele paleoetnografice, atunci cînd am putut descoperi asemenea vestigii în depărtatul trecut. Paleoetnografia nu este o disciplină științifică, măcar că ea ar putea deveni într-un viitor apropiat ; dar nimeni nu ar putea contesta că ea este o sursă extrem de valoroasă, de unde putem culege date din cele mai utile spre a le pune în paralelă cu ceea ce ne oferă etnografia vie a prezentului. Ea ne ajută să punem în lumină pe baze concrete, în modul cel mai elocvent cu putință, tenacitatea viguroasă și durabilitatea unor teme sau motive etnografice, care se dovedesc a fi fost în stare să-nfrunte vremea într-o așa măsură, încît peste multe milenii au rămas neschimbate, aproape întocmai cum se aflau în forma lor de la origine. În adevăr, elementele etnografice abundă în moștenirea culturală, pe care ne-a lăsat-o antichitatea greco-romană, egipteană, asiro-chaldeiană, hitită, hindusă, persană, arabă, chineză, japoneză... Ele trebuiesc însă descoperite, fiindcă de obicei cei vechi nu numai că nu arătau nici cel mai mic interes pentru cultura populară, dar manifestau pentru ea, ca și pentru creatorii ei, cel mai suveran dispreț: „Odi profanum vulgus et arceo..."[2], spunea Horațiu. Și aceasta era o atitudine generală la scriitorii antici, chiar dacă n-o mărturiseau într-un chip așa de direct și așa de categoric ca poetul roman. Dar, fapt cu adevărat paradoxal, ei, implacabilii disprețuitori ai plebei, nu s-au putut totuși lipsi de tezaurul culturii populare, ci l-au utilizat amplu, fără a fi fost conștienți de aceasta. Era doar o avuție spirituală comună, o *res nullius* la-ndemîna tuturora, din care putea puiza oricine și oricînd avea nevoie.

Mitologia popoarelor antice cu deosebire este profund impregnată de elemente folclorice din cele mai autentice. Ele stau pitulate în numeroasele creații artistice, arhitecturale, sculpturale, picturale, date la iveală de arheologi. Nu mai puțin mijesc ele în paginile unora din cei mai celebri scriitori, ca de exemplu la greci, în epopeile homerice; în opera lui Hesiod; în creațiile dramatice ale marilor tragici; în comediile causticului Aristophanes; în „istoriile" lui Herodot, adevărată mină folclorică; în scrierile ilustrului Plutarh, altă mină; în operele talentatului umorist satiric Lukian din Samosates; ba chiar la filosofi de talia lui Platon și Aristotel...

La romani, îl vom aminti în primul rînd pe Ovidiu cu *Metamorfozele* sale, care ne conservă și o serie de mituri și legende grecești, pierdute la greci; apoi pe Apuleius din Madaura cu alte *Metamorfoze*, în care ni s-a păstrat faimosul basm antic cunoscut sub numele de *Amor și Psyche*, și cu *Apologia* lui, unde vorbește amplu despre magie; de asemenea îi amintim pe cei mai de seamă erudiți ai vremii lor: pe Marcus Terentius Varro și pe Plinius Naturalistul. Dintre poeți, îl vom cita și pe Virgiliu, care atît în opera sa epică, cît și în cea lirică, arată o deosebită predilecție pentru sursa mitologică și cea a legendelor. În fine, nu-i putem uita nici pe unii dintre istoricii romani, care folosesc legenda pe o scară întinsă. În fruntea lor stă bătrînul Titus Livius; apoi, dintre cei mai tîrzii, Quintus Curtius Rufus, Ammianus Marcellinus... Ba, pînă și-n opera genialului Cicero, aflăm adesea ecouri ale creației folclorice romane. Dar chiar pe Horațiu însuși, cel cu olimpicu-i dispreț față de plebe, îl surprindem adesea că e tributar culturii plebeene!

Numai că este neapărată nevoie ca paleoetnograful să se înarmeze cu o specială prudență, cînd vrea să recolteze elemente folclorice din sursele antice. Căci pe lîngă că trebuie să știe a le adulmeca just, se mai cere încă, o dată descoperite, să le scuture de aluviunile mitologice sau de adaosurile fanteziei diferiților artiști ori chiar oameni de știință ai epocii, care le-au prelucrat în cele mai variate chipuri. A nu se ține seamă cu strictețe de această imperioasă exigență, ar însemna întoarcerea la mitologismul fantezist al secolului trecut, ale cărei rezultate nu pot fi decît pure elucubrații, ce nu au nimic comun cu cercetarea științifică.

În lucrarea de față, precum se va vedea, noi am căutat să facem uz, de asemenea pe o scară largă, de materiale paleoetnografice, care ne-au fost de un surprinzător folos la urmărirea de teme folclorice moderne pînă-n adîncul antichității grecești sau romane.

---

[2] „Urăsc vulgul cel ignorant și mă lepăd de el..." — Horațiu, *Ode*, III, 1, v. 1.

Dar ce să spunem? înseşi scripturile sfinte ale religiei lui Crist — ca şi ale altor religii de altfel — ne uimesc prin bogăţia şi varietatea de motive folclorice, de cea mai pură esenţă, pe care le cuprind în paginile lor!

Apoi, urcînd pe scara cronologică de la antici înspre moderni, vom mai aminti că evul mediu de asemenea ne conservă unele bogate izvoare, foarte preţioase, din care pot fi puizate, cu mare folos pentru comparaţie, teme folclorice. În special, este tipic pentru epica populară în proză — basme, legende, anecdote ... — dar şi pentru paremiologie, precum şi pentru folclorul cutumier, la popoarele Asiei şi ale Africii septentrionale, monumentalul ciclu arab intitulat *O mie şi una de nopţi*. Apoi, mai tîrziu, e deosebit de interesantă de asemenea colecţia de povestiri, cel mai adeseori apocrife, împrumutate în bună parte istoriei romane, apărută în occidentul Europei sub titlul *Gesta Romanorum* sau *Historiae moralisatae*, acest ultim nume al ei nemaifiind aproape deloc uzitat astăzi.

Dar, ca o culminaţie a paradoxului, vom relata faptul uimitor că înseşi faimoasele concilii ecleziastice ţinute în decursul evului mediu, fie ecumenice, fie naţionale, ne-au conservat adesea foarte fidel credinţe şi obiceiuri în uz prin diferite ţări europene, din apusul ca şi din răsăritul continentului. Unele dintre acestea nici nu ne-ar fi fost cunoscute vreodată dacă nu ar fi fost consemnate în documentele cu hotărîrile luate de menţionatele concilii. Evident, ele erau înregistrate ca fiind puse la index şi interzise sub ameninţarea cu penitenţe din cele mai dure sau cu pedepse grele, între care cea care înspăimînta mai mult, la apuseni, era excomunicarea.

Important însă pentru etnograf este faptul că nu o dată produsele folclorice incriminate ca diavoleşti sau păgîneşti sînt descrise în mod clar şi uneori chiar foarte detaliat, putînd servi drept sursă informatoare de primul rang.

★

Revenind acum la obiceiul descolindării, la studiul căruia am urmat principii comparatiste de tipul celor mai sus expuse, avem de remarcat că rezultatele acestui studiu nu schimbă absolut nimic din concluziile noastre de odinioară referitoare la datina colindatului, privită în întregul ei, ci, dimpotrivă, ele vin tocmai să confirme cu noi fapte şi cu noi dovezi bazele sale magice prin excelenţă. Numai că, fireşte, toate aceste dovezi ilustrează, în lucrarea noastră, exclusiv aspectul negativ al colindatului. Astfel, ele vin — deşi unicamente prin contrast — ca o completare necesară a constatărilor făcute anterior de noi pe planul pozitiv, care reprezintă faţeta luminoasă a datinii şi totodată aspectul principal şi cel mai caracteristic al ei.

Prin urmare, acum sîntem şi mai îndreptăţiţi să afirmăm în chipul cel mai categoric că *această datină, prin originile şi prin finalitatea sa, ca şi prin tot ceea ce are ea mai esenţial, este eminamente laică.*

Evident, nu ignorăm deloc afluxul elementelor religioase, de provenienţă creştină, care, datorită faptului că obiceiul colindatului coincidea cronologic cu data din an cînd cădea una din cele mai mari sărbători ale creştinătăţii, au inundat vechea datină, fiind dirijate cu un zel superlativ de către factorii ecleziastici. Aceştia, prezentînd-o poporului, în predicile lor, ca pe un obicei păgînesc — deci ca pe un păcat mortal — au urmărit iniţial totala ei extirpare, prin interdicţii cu ameninţări, ca afurisenia pe lumea aceasta și iadul pe cealaltă. N-au reușit însă deloc, întîlnind rezistența dîrză, compactă a marilor mase populare. Au încercat apoi, prin diferite abilități, suplantarea ei pe nesimțite, slujindu-se de unele procedee înrudite cu cele ale folclorului, însă tincturate cu motive din sfera evenimentului religios al nașterii lui Crist. Pe calea aceasta, au izbutit în bună parte, cu deosebire în țările Occidentului, unde ardoarea catolică în acțiunea de prigonire a colindatului și a altor vechi obiceiuri a fost organizată metodic și a atins culmea intransigenței. În Orient, însă, biserica ortodoxă, cu mult mai tolerantă — măcar că și ea a dus luptă cu datina colindelor —, nu a reușit s-o dezrădăcineze, ci mai degrabă se poate spune că înrîurirea ei a avut de efect consolidarea și îmbogățirea sa cu noi motive, care, deși religioase în fond, au fost perfect adaptate la spiritul datinii. Au fost adică utilizate tot în sens magic, aplicîndu-li-se pecetea generală, care caracteriza străvechiul obicei. Totuși, o oarecare victorie a bisericii o constituie, în Orient, faptul că, după modelul colindelor și paralel cu ele, s-au aclimatizat aici unele uzuri pur religioase, cum sînt umblatul cu steaua și cu vicleimul. Acestea însă nu au luat naștere dintru început în Europa orientală, ci ne-au venit din Occident. Dar cum aici, în Orient, datina colindatului celui autentic, de antică tradiție, se afla în plină înflorire și vigoare, ea a influențat puternic aceste tardive produse folclorice — sau, mai just, semifolclorice — transferînd asupră-le unele motive specifice lor și mai ales acele urări care sînt unul din caracterele cele mai tipice ale colindelor și care, adesea, iau o mare dezvoltare în finalul cîntecelor stelarilor, ca și în finalul spectacolului vicleimului. De asemenea, le-a fost transferat acestor specii religioase ale colindatului și uzul descolindării, precum se va vedea din lucrarea noastră. Totuși, menționatele specii religioase rămîn cu totul în umbră față de colindatul propriu-zis al Crăciunului, care se bucură în ochii poporului de cea mai mare considerație. [. . .]

Cît despre obiceiul de aspect negativ al descolindatului, nu o dată atît de barbar și de reprobabil — obicei așa de intim legat de datina colindatului — cine ar avea de regretat dispariția lui fără urmă? Totuși, studierea acestei urîte piese de muzeu am socotit-o foarte necesară pentru valoarea ei de document uman, care trebuia cunoscut.

În ce privește modul cum am înțeles să redactez studiul de față, cred de datoria mea să dau aici, la încheierea acestor pagini preliminare, cîteva sumare lămuriri.

Nu ne-am îngăduit a afirma niciodată, fără să aducem proba documentară. În tot acest studiu, nu este loc nicăieri pentru fantezia noastră personală. O singură fantezie a fost admisă : aceea a poporului, din creațiile sale. Dar aceasta își are matca ei tradițională, cu legile sale, care se cer descifrate și interpretate just. Edificiul prezentei lucrări este clădit numai din documente folclorice. Dacă imaginația noastră a avut aici vreun rol, acela a fost secundar, și anume, ea ne-a ajutat doar să găsim locul cel mai potrivit pentru plasarea fiecărui document acolo unde se cuvenea. Concluziile lucrării nu sînt trase de noi, ci ele reies singure din înșiruirea documentelor. Ne-au fost dictate de ele. Cum documentele folclorice joacă un rol atît de important în studiul nostru, am considerat că este absolut necesar să le cităm pe toate în original, cu excepția unor limbi mai puțin cunoscute din Europa (l. finlandeză, l. maghiară) sau a limbilor unor popoare exotice (mordvini, ciuvași, hinduși . . .).

A da numai traducerea izvoarelor folclorice pe care ne bazăm, ni s-a părut un procedeu cu totul nesatisfăcător și chiar superficial, cu alte cuvinte neștiințific. Ca în nici un alt domeniu cultural, traducerea textului folcloric trebuie să fie de-o fidelitate ireproșabilă. Nicăieri nu poate fi mai ușor trădat sensul originalului ca în creația folclorică, ceea ce, evident, duce la înțelegerea greșită a ei și la concluzii false. Uneori, traducătorul de texte folclorice străine se vede pus în fața imposibilului: în zadar se trudește să găsească un echivalent întru totul corespunzător în limba sa maternă. În asemenea cazuri, care nu constituiesc excepții, prezența sursei originale în cercetarea folclorică se impune ca o supremă datorie.

Pe de altă parte, numai astfel e posibil un control permanent din partea lectorului asupra autorului. Nu am neglijat însă nici cercul mai larg de cititori ce nu cunosc în mod necesar limbi străine, de ale căror texte folclorice ne-am folosit în investigațiile noastre. Pentru aceștia în special am dat, în subsol, iar adesea chiar în textul lucrării, traducerea în limba română. Credem că procedeul nostru e cel mai obiectiv și mai cinstit în același timp.

Referitor la termenul *orientul* din titlul lucrării noastre — termen care revine destul de frecvent și în text — atragem atenția lectorului că el nu trebuie înțeles în sensul strict geografic, ci ca o determinare a celei mai mari părți din teritoriul ocupat de ginta slavă, în raport cu celelalte popoare din occidentul Europei. Apoi, am avut în vedere și faptul că ramurile apusene ale lumii slave păstrează încă multe vestigii etnografice de aceeași natură, ca și ramurile ei răsăritene, ceea ce ne îndreptățește să le includem în aceeași zonă.

Aceasta însă nu impietează nicidecum asupra terminologiei consacrate în etnografie, ca și-n lingvistică, avînd în vedere poziția geografică pe care o au națiunile slave unele față de altele: cehii, slovacii, polonii, serbii lužici (sau sorabii) rămîn tot slavii occidentali; iar ucrainenii, bieloruşii și rușii, tot slavii orientali. Și această terminologie noi o uzităm, în anumite cazuri, fără însă ca ea să dea naștere, credem, la vreo confuzie.

În final, mai amintim că lucrarea pierdută era prevăzută și cu hărți speciale, reprezentînd repartiția geografico-folclorică a descolindatului la fiecare dintre popoarele din zona orientului și a sud-estului Europei, la care a fost urmărit de noi. Pentru România, figurau două hărți: una înfățișînd repartiția formulelor, iar alta pe cea a ritualurilor. În hărțile referitoare la celelalte popoare (greci, bulgari, sîrbocroați, sloveni, cehi, moraviani, slovaci, poloni, ucraineni, bieloruși, ruși) ilustram răspîndirea geografică a ambelor produse folclorice ale descolindării pe cîte o singură hartă a țării fiecăreia din respectivele națiuni.

Redactînd acum, a doua oară, aceeași lucrare, în cu totul alte condiții, am avut inițial intenția de a proceda la fel. Pierderea masivă a materialelor documentare din domeniul folclorului românesc în primul rînd, ca și din cel al altor popoare, m-a constrîns însă să renunț la dresarea proiectatelor hărți, deși începusem schițarea lor chiar așa, numai pe temeiul epavelor pe care le mai posedam. Dar imaginea hărților detailate, cu bogata lor repartiție, din lucrarea pierdută, pe care o aveam mereu prezentă în conștiință, făcea ca noile hărți atît de lacunare, pe care le schițam, să mi se pară oarecum desfigurate și total lipsite de sens, iar publicarea lor o pedanterie deșartă. Abia dac-ar mai fi fost oportună chiar și o hartă generală pentru întreaga zonă a Europei orientale, spre a semnala sumar marea arie de răspîndire a obiceiului descolindării.

Am considerat așadar suficientă menționarea localității sau regiunii de unde provine documentul folcloric, fie chiar în text, fie — cel mai frecvent — în subsolul lucrării.

De altfel, aspectul cartografic al repartiției geografico-folclorice, deși l-am socotit foarte necesar, a fost pentru mine una din preocupările secundare; esențial am considerat totdeauna fenomenul folcloric însuși și substratul său psihologic, asupra căruia mi-am concentrat toată atenția. De asemenea, m-a preocupat în mod special marea, interesanta problemă a genezei satirei ca gen literar, care-și trage îndepărtata-i origine din produse folclorice umile, iar uneori de-a dreptul ignobile, ca formulele descolindătoare, așa cum se va vedea din prezentul studiu.

L'ÉTUDE DE LA CULTURE POPULAIRE

(Résumé)

Ces pages, qui servent d'introduction à une ample étude inédite de l'éminent ethnologue Petru Caraman (1898—1980), contiennent des réflexions sur l'état des recherches ethnographiques roumaines d'il y a à peu près deux décennies; l'auteur y exprime son admiration vis-à-vis des réalisations d'exception de savants tels Ov. Densusianu, Tache Papahagi, Ion Diaconu, Traian Herseni.

D'un intérêt tout particulier est le fait que l'auteur met en évidence les lacunes des recherches ethnologiques de l'époque, et trace les futures voies d'approche à ce domaine, la voie comparatiste en tout premier lieu : « On doit tendre à ce qu'au fil des ans les limites de cette géographie extérieure de la culture populaire en ses relations avec la nation roumaine soient élargies de plus en plus, jusqu'à ce qu'elles circonscrivent le continent européen tout entier. Il faudrait faire encore davantage : essayer d'étendre ces limites aux autres continents, au monde tout entier — jusqu'à ce que toute limite disparaisse ». En d'autres mots, Petru Caraman est un adepte de la recherche ethnologique.

CONSTANTIN BRĂILOIU ȘI „VIAȚA ULTERIOARĂ" A ETNOMUZICOLOGIEI

MARIN MARIAN

Orice domeniu, creator sau științific, e fără vigoare și perspectivă dacă nu își afirmă valoarea vitală dincolo de granițele sale stricte, specifice, dacă nu joacă un *rol cultural* sensibil. Dacă nu chiar o știință epuizată, cel puțin devitalizată și izolată ne-a părut a fi la un moment dat etnomuzicologia. Și tocmai pentru acest fapt am început să investigăm temeiurile primare și sensurile finale ale acesteia, sondînd fără prejudecăți terenul folcloric și asimilînd momentele fundamentale de teorie științifică. Ne-am oprit cu deosebire la opera teoretică a lui Constantin Brăiloiu ca la un punct nodal, în care se adună și de la care pornesc atît rădăcinile și resursele anterioare, vizînd acumularea și saltul calitativ pe care le va opera savantul nostru în deceniile 4—6, cît și liniile de forță și punctele de fugă în baza cărora a evolat etnomuzicologia noastră pînă azi.

Analizînd deci cu atenție creația științifică a lui C. Brăiloiu am remarcat o seamă de aspecte teoretice pe care acesta le-a inițiat ori le-a preluat și le-a definitivat universul gnoseologic, ori pe care le-a expediat într-un mod suficient pentru liniile generale ale problemei, dar și cîteva aspecte teoretice pe care abia le-a atins, le-a numit ori le-a sugerat doar. Remarcînd deci marea deschidere a concepției științifice a lui C. Brăiloiu asupra folclorului muzical, reținînd calitatea de viziune adîncă și integratoare a acestei concepții, iar pe de altă parte observînd caracterul nefinit al operei teoretice a savantului, ne-am pus — credem că în mod firesc — întrebarea : ce ar fi scris Brăiloiu dacă ar mai fi trăit zece ani ?

Rîndurile care urmează reprezintă un reflex al unei asemenea probleme, încercarea de a răspunde la o întrebare în fond retorică, întrucît ea nu voia să încerce a stimula decît tocmai definirea unei perspective, în mod egal tradițională și ulterioară, trecută și viitoare, adică eternă, atît accesibilă cît și erudită, de evidență aproape empirică și totodată de elocvența rigorii savante, o perspectivă de dezvoltare calitativă a etnomuzicologiei. Nu vom încerca în cele ce urmează un răspuns direct, nu vom formula o sugestie sau soluție, ci vom lua doar o mostră din unul din momentele de cea mai înaltă performanță a etnomuzicologiei, care este acela al cercetării lui C. Brăiloiu, urmînd a o înfățișa pe aceasta ca reprezentativă și revelatoare pentru semnificațiile și funcțiile esențiale ale științei despre folclorul muzical. În concluzie, ceea ce ar fi urmat să interpreteze și să scrie Constantin Brăiloiu, ceea ce el a și atins de fapt în planurile ultime ale științei sale, se va constitui drept pledoarie pentru oportunitatea și optimitatea susținerii și dezvoltării hermeneutice a etnomuzicologiei, drept un argument pentru gravitatea și importanța vitală a pro-

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 4, p. 289 — 307, București, 1989

blematicii pe care această ştiinţă rămîne în stare a o dezvălui. Aceste pagini, în ultimă instanţă, vor să atragă atenţia asupra înaltului mesaj umanist pe care etnomuzicologia îl poate avansa şi susţine, asupra marii sale *puteri făuritoare de conştiinţă*.

Se pare, astăzi, că etnomuzicologia, de altfel ca şi alte ştiinţe, a pierdut în mare parte conştiinţa organicităţii elementelor, domeniilor şi scopurilor sale, risipindu-se în diversitatea tehnicistă a instrumentelor, metodelor şi a obiectivelor sau a aspectelor sale mai mult sau mai puţin izolate. Cum am mai sugerat, vocaţia sa de imediată eficienţă formatoare, morală, finalitatea ei umanistă este ceea ce, estompîndu-se adeseori sub povara unor aride explorări şi exegeze fragmentariste sau de detaliu, pare a nu (mai) exista. Poate acesta este motivul pentru care, în concertul ştiinţelor, al tehnicilor şi metodelor de studiere a culturii spirituale populare, etnomuzicologia este parcă privită cu oarecare suspiciune de suratele sale, se bucură de un număr mult mai restrîns de specialişti care o onorează, are destinul cel mai izolat, izolat faţă de epistemologia şi ideatica ce solidarizează de pildă filologia cu istoriografia şi mitologia, structuralismul cu semantica şi hermeneutica (în cercetarea folclorului). Prea adesea bilanţurile etnomuzicologiei se restrîng la aspectele şi realizările sale empirice şi istorice[1]. Etnomuzicologia noastră înseamnă astăzi prea mult efectuare de tipologii şi sistematizări fără relevanţă exterioară lor însăşi, înseamnă preponderent „ştiinţă pentru ştiinţă" şi nu reper imediat la om, la fiinţa morală, de spirit, la conştiinţă. Urmînd pilda lui Constantin Brăiloiu, oarecum ascunsă, nedeclarată programatic de către acest autor, vom încerca să vedem în continuare care sînt ascendenţele umaniste ale entnomuzicologiei şi în ce fel ele au fost ori pot să fie atinse, în ce locuri şi modalităţi ele subzistă inafectabil şi pot fi oricînd dezvăluite. În felul acesta, obţinînd de fapt cîteva definiţii pentru o etnomuzicologie *finalistă*, adică *funcţională* în plan hermeneutic şi ultim uman; adică nu pentru o nouă ştiinţă, ci pentru ştiinţa dintotdeauna, reîntoarsă la sensurile sale primordiale şi ultime, la întemeierea axiologică şi teleologia sa autentică.

1. ETNOMUZICOLOGIA, ACOPERIND UN GOL ŞI RELEGÎND ŞTIINŢE

La noi, preocupările pentru culegerea şi publicarea folclorului muzical sînt aproape contemporane cu cele manifestate faţă de folclorul românesc literar. Cu toate acestea, nu puţine decenii însă folcloristica a rămas monopolizată (doar) de către folclorul literar, a rămas adică limitată în domeniu, ea însăşi izolată la aspectul pur literar din cadrul sincretismului folcloric. Partea literară a folclorului a fost oarecum „favorizată", în vederea cercetării sale ştiinţifice, mai întîi de elocventele sale reflexe, probe şi mărturii de ordin istoriografic, artistic şi politic. *Asemenea* ramuri şi interese, nespecifice, dar cu mai mare importanţă în epocă, au fost cele care au stimulat naşterea şi dezvoltarea unei folcloristici parţiale, a unei ştiinţe preponderent aplecate asupra aspectelor literare ale creativităţii populare. Să precizăm, însă, un lucru de o însemnătate pe cît de esenţială, pe atît de puţin remarcată. Nu faptul că folclorul muzical n-ar fi fost relevant pentru istoriografie sau chiar pentru politică, aşa cum s-a considerat, sub prisma înaintaşilor, folclorul literar, ci imposibilitatea recunoaşterii lui ca atare i-a diminuat şansele ascensiunii către ştiinţă, i-a întîrziat teoretizarea. Folcloristica muzicală, adică etnomuzicologia, n-a putut, prin urmare, să apară decît atunci cînd a apărut, în plin secol XX, iar ulterioritatea sa faţă de folcloristica literară nu reflectă decît o inhibiţie în planul general al cunoaşterii savante, o preferinţă a acesteia pentru domeniile şi metodele mai uşor abordabile şi nu neapărat mai puternic grăitoare. Etnomuzicologia a fost handicapată atît de faptul că nu şi-a reclamat aservirea, aşa cum folcloristica literară a făcut faţă de lingvistică, istoriografie, cît şi de faptul că autonomia sa se impunea tuturor prea evident. Semnificaţiile de dincolo de obiectul său propriu, eventuala istorie sau lingvistică, mitologie sau estetică, pe care etnomuzicologia le-ar putea releva, se vor emancipa abia după punerea la punct a unei discipline, a unei metode şi a unui obiect proprii, strict delimitate, de un demers ştiinţific autonom.

---

[1] V. spre exemplu articolul lui Tiberiu Alexandru, *Sensuri şi valori ale etnomuzicologiei româneşti* (apărut iniţial cu titlul *Valori şi tendinţe ale etnomuzicologiei româneşti*, în „Studii de muzicologie", nr. 7/1971), în Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii*, vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. 10–21, unde autorul se rezumă la a arăta sensul culegerii, notării şi publicării folclorului muzical, enumerînd eforturile şi activitatea primilor folclorişti şi etnomuzicologi români în direcţia aceasta. „Folcloristica muzicală românească — sau cu termenul mai modern : etnomuzicologia românească — poate şi trebuie să contribuie, alături de alte ştiinţe, la mai buna cunoaştere a trecutului poporului român " — scrie Gheorghe Ciobanu în 1967, reţinînd doar aspectul istoriografic susţinut de Breazul ca sarcină a cercetării etnomuzicologice (*Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1974, p. 63).

Gîndirea ştiinţifică a lui C. Brăiloiu a fost produsul unei imperioase nevoi a epocii de a fundamenta o ştiinţă (despre „folclorul muzical" ca „o ştiinţă nouă care îşi caută încă legile", a scris în 1929[2]). Cu toate că folclorul muzical a beneficiat deja de numeroase momente de tratare de înalt nivel ştiinţific (G. D. Kiriac, B. Bartók, T. Brediceanu), abia prin contribuţia lui Brăiloiu, fapt unanim acceptat astăzi [3], etnomuzicologia se afirmă şi se emancipează ca o ştiinţă propriu-zisă, cu un profil şi un rol egal cu al celorlalte discipline ale folcloristicii. Studiile lui C. Brăiloiu sînt exemplare pentru condiţia duală a etnomuzicologiei: singularitate şi, totodată, solidaritate. Adică, pe de-o parte, aspecte, delimitări, tehnici şi instrumente ce ţin cu stricteţe de faptul (unic al) muzicalului pur, pe de altă parte, atribute, concepte, tehnici interpretative şi explicative care ţin de domeniul altor ştiinţe. Această condiţie de pluri- şi interdisciplinaritate a etnomuzicologiei a fost subliniată adeseori de C. Brăiloiu:

---

[2] *Despre folclorul muzical în cercetarea monografică*, în vol. *Opere* IV, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979, p. 69—92.

[3] V. Florin Georgescu, *Valoarea contribuţiei ştiinţifice a lui Constantin Brăiloiu raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului*, în REF, tom. 13, nr. 4/1968, p. 299—308; Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu (1893—1958)*, în REF, tom. 13, nr. 6/1968, p. 457—480; Gheorghe Ciobanu, *Aportul lui Constantin Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal*, *ibidem*, p. 481—476; Lucilia Georgescu, *Constantin Brăiloiu — întemeietor şi conducător al „Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români"*, *ibidem*, p. 487—502; Nicolae Rădulescu, *Constantin Brăiloiu şi cercetarea comparativă a folclorului muzical*, *ibidem*, p. 503—516; Mihai Pop, *Conceptul de cîntec popular la Constantin Brăiloiu*, REF, tom. 24, nr. 1/1979, p. 8—10; Emilia Comişel, toate prefeţele pe care le semnează la Constantin Brăiloiu — *Opere*, apărute la Bucureşti, Editura Muzicală (vol. I, 1967, II, 1969, III, 1975, IV, 1979, V, 1980).

„Oricum, vom părăsi adeseori, vrînd-nevrînd, tărîmul muzicii, intrînd pe al științelor anexe : fie estetica, fie filologia, fie oricare alta”[4].

În primii ani de afirmare științifică a operei teoretice a lui C. Brăiloiu, susținînd că folcloristica muzicală este o „știință a socialului”[5], savantul subordona oarecum etnomuzicologia sociologiei. Această opțiune a constituit însă, așa ca odinioară pentru folcloristica literară invocată de istoriografie și preocupările estetizante, tocmai o șansă, oportună și optimă. A fost marea șansă a etnomuzicologiei faptul că școala sociologică a lui Dimitrie Gusti și-a pus problema cunoașterii integrale a aspectelor vieții rurale românești, deci inclusiv a vieții muzicale sătești, deoarece în felul acesta lipsa unei temeinice științe consacrate muzicii populare a reieșit mai pregnant în evidență, iar necesitatea fundamentării acestei științe s-a impus cu imperiozitate. Iată de ce insistă Brăiloiu atît de mult asupra funcției sociale a muzicii, de ce începe el folcloristica muzicală ca o veritabilă sociologie muzicală, de ce chestionarele sale, parte din metoda sa de culegere și tehnica de interpretare, ca și statisticile sale matematice sînt în esență sociologice. Iar una din marile sale opere exegetice, cum este *Viața muzicală a unui sat* : *Drăguș*[6] , lucrare unică — referindu-ne la stilul, la tehnica pusă în joc și la valoarea ei finală —, constituie prima și cea mai de seamă monografie de propriu-zisă sociologie muzicală românească. Etnomuzicologia noastră a apărut, deci, acoperind un gol în rîndul științelor care se ocupau de faptul social rural, s-a sprijinit pe sociologismul care a dominat eforturile de cunoaștere a satului românesc în deceniul trei al secolului nostru, tocmai pentru a-și dezvolta corpul de știință autonomă. Și, totodată, a creat noi conexiuni între diferite științe, a sfîrșit prin a invoca și completa științe ca filologia sau istoria în efortul de a da explicații profunde și ample faptelor muzicale, ca și altor fapte de cultură tradițională, folclorică.

C. Brăiloiu a avut de înfruntat greutăți teoretice imense. Chiar și atunci cînd viziunea și cercetarea sa s-au ridicat la privirea de ansamblu și la cunoașterea fondurilor mondiale, ale tezaurelor folclorice de pe întregul mapamond [7], el a trebuit să consume numeroase energii pentru a curăța conștiința europeană savantă de prea multe prejudecăți și limite de gîndire. Nouă, astăzi, ni se pare că prea insistent și polemic, ca-ntr-o obsesie personală, revine Brăiloiu împotriva unor păreri înguste, riscate și eronate, precum „teoria bunurilor decăzute”, teoria difuzionismului, a receptării, preluării și creației unilaterale, a subdezvoltării (mentale și creatoare) a primitivului etc. Dar să nu uităm că în deceniile trei și patru aceste teorii mai constituiau încă o problemă, mai frînau încă înaintarea cunoașterii pe alocuri. Și Lucian Blaga a cheltuit multe pagini pentru a pleda împotriva unei opinii ca aceea despre „gîndirea prelogică” pe care Levy-Bruhl o acorda primitivului [8], în timp ce Mircea Eliade îşi propunea să înlăture o asemenea teorie şi prejudecată fără a face polemică, prin demonstrarea directă a complexităţii faptelor spirituale arhaice [9]. C. Brăiloiu, vom

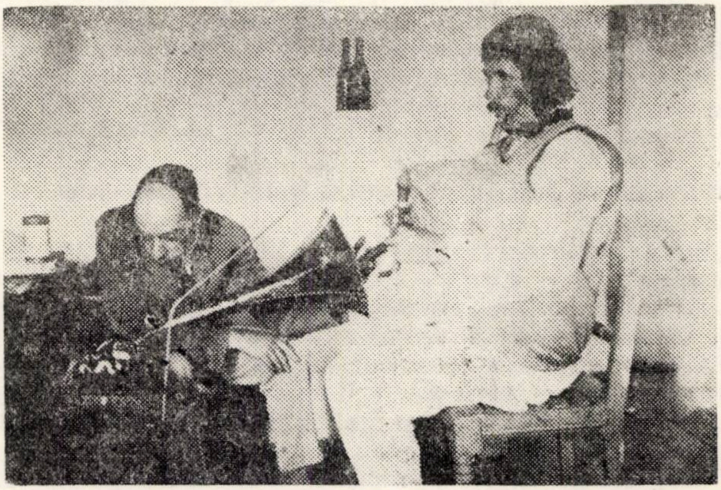
---

[4] *Despre folclorul* ..., în *Opere* IV, p. 85.

[5] V. *Despre folclorul* ... și *Schiță asupra unei metode de folclor muzical* (1931), în *Opere* IV, p. 31—68.

[6] Apărută la Paris în 1960 și publicată în *Opere* IV, p. 93—258.

[7] Lucruri bine știute, C. Brăiloiu este fondator în 1944 al Arhivelor internaționale de folclor muzical și director al Arhivelor Muzeului de etnografie de la Geneva, membru fondator al Cercului de etnomuzicologie de la Wegimont (Belgia), membru în Departamentul de etnologie al Muzeului Omului din Paris și autor al primei enciclopedii discografice consacrate cîntecului popular, apărută sub egida UNESCO (1955, reeditare 1986).



1. Constantin Brăiloiu înregistrînd la fonograf (Fundu Moldovei, 1928).

2. La o culegere efectuată în 1931.

---

[8] V. demonstraţia sa din *Trilogia culturii* (1935—1937) sau din *Aspecte antropologice* (1948).

[9] V. lucrările sale publicate în România înaintea celui de-al doilea război mondial, ca *Mitul reintegrării* (1942), *Comentarii la legenda Meşterului Manole* (1940), studiile sale din „Revista Fundaţiilor Regale" sau din „Zalmoxis" (1938—1940).

vedea în ce mod, a contribuit și el la modificarea părerilor pe care, în absența unei profunde cunoașteri, anumiți autori le-au lansat vis à vis de muzica arhaică, primitivă sau folclorică ; prin studiile și eseurile sale a contribuit mult la recunoașterea legităților și complexității de spirit pe care artele nesavante, orale, o demonstrează. Fiindcă, în ultimă instanță, urmează să vedem, etnomuzicologia a voit să înlăture un gol de *conștiință* ; a venit nu numai să fundeze o știință (știința folclorului muzical), ci și să contribuie la fundarea unei mai largi conștiințe.

2. ETNOMUZICOLOGIA, O ȘTIINȚĂ SALUTARĂ ȘI RECUPERATORIE

„Cînd mă interesez de dansurile eschimoșilor sau de bateriile de tobe ale tuaregilor, cînd confrunt corurile dalmate și formoze știu că, departe de a decădea ocupîndu-mă de treburi puerile, sînt gata să descopăr taine esențiale (*je suis à l'affront de sécrets essentiels*)"[10]. După cum reiese din cuvintele lui C. Brăiloiu, etnomuzicologia, în ultimă instanță, sfîrșește prin a fi un mijloc de salvare de sub ignoranță, uitare sau nerecunoaștere a unor adevăruri umane indispensabile. Acele „taine esențiale" de care a amintit în mod metaforic savantul reprezintă fără îndoială aspecte nu izolate, proprii doar faptului empiric, vizibil al manifestării muzicale, ci aspecte ce țin de însăși definiția și structura eternă a omului. Iar cînd afirmă că etnomuzicologia are ca obiect „însăși sîngele vieții întregii muzici"[11], Brăiloiu atinge astfel adevărul după care *prin studiul folclorului muzical se întreprinde în fond* (și se poate ajunge la) *cunoașterea temeiurilor exprimării muzicale în general, la motivațiile prime și universale ale exprimării și comunicării muzicale.* Studiul muzicilor orale, folclorice este acela care poate stabili legăturile și elementele comune, indivizibile, risipite în diversitatea enormă a artelor muzicale savante, dar care sînt singurele ce asigură coeziunea și unitatea capacităților semantice și lingvistice ale muzicii de pretutindeni și de totdeauna. Doar cunoașterea temeinică a muzicii populare contribuie în cel mai hotărîtor mod la înțelegerea continuităților și filiațiilor dintre arta folclorică și arta cultă, ba chiar și între diferitele curente, stiluri, genuri, forme, sintaxe și structuri ale artei savante ; ea salvează impresia și aparența divergențelor, barierelor și opozițiilor care altfel pot fi presupuse între diferitele forme de manifestare artistică.

Așa cum a conceput-o C. Brăiloiu, etnomuzicologia este o știință complexă, care nu se ocupă numai de muzică, ci totodată de creatorul, colportorul și interpretul ei, de întregul univers de idei, credințe, gesturi și obiceiuri al căror reflex sau condiție se face respectiva muzică. Prin intermediul muzicii, știința despre folclorul muzical se ocupă de fapt de om, de complexul uman. „Unde deopotrivă cîntecele viețuiesc cu adevărat, se nasc, mor, se prefac, nedespărțite de traiul mediului din care s-au ivit, realitatea muzicală va rămîne neînțeleasă fără cunoașterea realității sociale", spunea Brăiloiu cu fermitate în metoda sa, notînd că imperativul cercetării muzicii populare, laolaltă cu faptele culturale ce însoțesc manifestarea sa, era presupus și susținut de „natura muzicii noastre populare și starea societății noastre țărănești din clipa de față" [12]. Complexa metodă de culegere a faptelor de folclor muzical preconizată de Brăiloiu, ca și meticulozitatea cu care el însuși și școala de cercetători pe care metoda sa a format-o au acționat în aplicarea practică a acestei metode complexe, a făcut ca o sumedenie de fapte de viață culturală să fie consemnate și conservate, nu numai cîntecul care le-a însoțit. Fișele de informatori și de observație, chestionarele și dicționarele cu mențiuni de vocabular, estetică și psihologie specifică, care au început să se asocieze din deceniul patru oricărei acțiuni de culegere muzicală pe teren, au contribuit astfel la recuperarea și salvarea unui bogat tezaur de mărturii asupra *complexității umane* angajate în actul — sau față de actul — muzical.

---

[10] *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi* (Köln, 1958), în *Opere* II, p. 136.

[11] *Etnomuzicologie II. Studiu intern* (1959), în *Opere II*, p. 160.

Etnomuzicologia a contribuit la o mai bună înțelegere științifică a culturilor omenești. „Nu există nici o diferență înnăscută între muzica primitivă a celorlalte continente și cea care, la trepte diferite de dezvoltare, subzistă încă în satele Europei", spunea Brăiloiu, constatînd legătura dintre viață și artă, predominanța colectivității, modalitatea de transmitere și atotputernicia tradiției, ca pe niște principii comune tuturor acestor arte orale [13]. Stîrpind prejudecăți și stabilind legături, puncte comune, etnomuzicologia a resolidarizat culturile în imaginea pe care o aveam despre ele, reconsiderînd tocmai originile și elementele primordiale ale oricărei cristalizări culturale, istorice și de limbaj. Cînd Brăiloiu a vorbit despre sistemele ritmice [14], despre pentatonii [15] sau C. Breazul despre prepentatonii, oligocordii și stenohorii [16], s-a amplificat, s-a precizat, dar s-a și rectificat ideea pe care o aveam despre muzica primitivă sau exprimările muzicale primare, aparent neevoluate.

Inclusiv cristalizări indicibile, mai complexe și foarte avansate, cum sînt dialectele regionale, reprezintă — cum a afirmat Brăiloiu — „stabilizarea unei combinații deosebite, și adesea deosebit de ingenioasă, a elementelor melodice și ritmice primitive" [17].

Împotriva prejudecății după care arta orală și primitivă este subdezvoltată, iar omul respectiv are o gîndire strict afectivă, prelogică, etnomuzicologia a adus dovezi și demonstrații teoretice convingătoare, ample. Brăiloiu a scris mult și revelator asupra complexității tehnice, conceptualizabile strict statistic și matematic, a artelor, muzicilor, cîntecelor așa-zis rudimentare, primitive, arhaice sau copilărești. El a accentuat, de pildă, asupra fptului că o asemenea muzică, deși este „naturală", adică „achiziție empirică și nu rod al unei speculații științifice", avînd la origine un „joc restrîns de posibilități", cunoaște tendința și virtuozitatea folosirii la maximum a unor posibilități de combinare și utilizare statistică a unor

---

[12] *Schiță ...*, *loc, cit.*, p. 35.

[13] *Etnomuzicologie II ...*, în *Opere* II, p. 171—172.

[14] V. *Ritmul copiilor*, *Giusto-silabicul. Un sistem ritmic popular român* și *Ritmul aksak* (1956, 1948, 1952), în *Opere* I, p. 121—171, 173—234, 235—280.

[15] V. *Despre o melodie rusă* (1952), *O problemă de tonalitate. Metabolul pentatonic* (1954) și *Pentatonismele la Debussy* (1956), în *Opere* I, p. 305—399, 281—303, 401—454.

[16] V. *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice* (1947), în vol. *Pagini ale istoriei muzicii românești*, vol. V, București, Editura Muzicală, 1981, p. 53—145.

[17] *Folclorul muzical* (1959), în *Opere* II, p. 126.

3. Mihai Pop, Matei Socor, Constantin Brăiloiu, Moş Nicolae Fogoroş şi Achim Stoia (Drăguş, 1929).

resurse strict sistemice, logice, formale şi conceptuale[18]. „Tendinţa spre sistem — spunea Brăiloiu — defineşte chiar una din proprietăţile cele mai importante ale muzicii zise primitive ; trebuie ca elementele sale constitutive fundamentale să fie destul de rigide pentru ca, pe de o parte (lipsită de scris), să se poată perpetua nealterată în ceea ce priveşte esenţialul, şi, pe de altă parte, să tolereze intervenţia constantă a arbitrariului individual, rămînînd o muzică a « tuturor »[19]. Este o artă care utilizează scheme deopotrivă inflexibile şi flexiblie, care rămîn comune cît şi adaptabile „la infinitatea temperamentelor individuale"[20].

Etnomuzicologia a fost deci o ştiinţă recuperatorie atît în sens istoric — întrucît a intervenit cu înregistrarea, arhivarea şi cercetarea folclorului muzical în momentul cel mai oportun, de criză, diluare şi dispariţie a multor elemente de viaţă muzicală tradiţională, autentică —[21], cît şi, totodată, într-un sens valoric şi semantic. În acesta din urmă, etnomuzicologia a fost recuperatorie atît pentru ştiinţă, cît şi pentru conştiinţa umană, pe care a îmbogăţit-o şi purificat-o, prin lămurirea unor zone şi date ale gîndirii şi memoriei lăsate obscure de necunoaştere şi intoleranţă.

---

[18] *Ibidem*, p. 125.

[19] *Etnomuzicologie II* . . ., în *Opere* II, p. 171.

[20] *Folclorul muzical*, în *Opere* II, p. 127.

[21] V. toate aceste aspecte relevate şi subliniate în *Schiţă* . . ., *loc. cit.* ; *Viaţa muzicală* . . ., *loc. cit.* ; *Despre bocetul de la Drăguş* (1932), în *Opere* V, p. 115–194

4. Constantin Brăiloiu, Mihai Pop, Matei Socor, Harry Brauner înregistrînd o pereche de colindători (Drăguș, 1929).

3. ETNOMUZICOLOGIA, O ȘTIINȚĂ A *DIFERITULUI*

Brăiloiu a accentuat mereu faptul că o serie de greșeli de înțelegere și interpretare a culturilor folclorice vin din neputința noastră de a ne detașa de structura care ne e proprie și a ne deschide „diferitului", vin din nesesizarea altor alternative culturale ca autentice, vin din tendința de a compara — în mod unilateral și îngust — folclorul cu arta savantă. Folclorul trebuie judecat după normele care-i sînt proprii, nu după acelea cărora li se conformează arta savantă — a subliniat mereu Brăiloiu.

Pentru primitivi, spunea la un moment dat, „muzica nu este un obiect, pe care îl pot plasa în afara lor, pe care îl pot contempla și judeca după bunul plac. Ea trăiește în ei (elle *les habite*) și se confundă cu ființa lor" ; și iată de ce, „muzicologia începe dincolo de fonogramă și de grafie" [22]. Prin cuvintele din urmă se vede deci că însuși domeniul și obiectivul științei despre muzică se agravează și se aprofundează aproape pînă la a-și nega definiția clasică și statutul științific deliberat pînă atunci. Fiindcă, dacă ne reîntoarcem la fundamentala *Schiță asupra unei metode de folclor muzical*, din 1931, unde etnomuzicologia se definește în cadrul actelor de culegere, transcriere și catalogare a pieselor muzicale și a informațiilor corespunzătoare, conform căreia fonograma și grafia constituie baza, argumentul și obiectul material, aproape suficient, al etnomuzicologiei, iată că după nici măcar douăzeci de ani, etnomuzicologia vine și ne spune că

---

[2] *Muzicologia* ..., *loc. cit.*, în *Opere* II, p. 153, 154.

adevăratul ei început e dincolo de toate acestea. Dincolo, dar oare în ce sens? Vom încerca un răspuns la această întrebare, însă abia puţin mai departe. Pentru moment, să revenim la C. Brăiloiu.

„Dacă nu toţi au avut norocul — minunat, după mine — ", spunea cu un prilej în care arăta cum a fost martor la geneza unei poveşti mitologice, „să vadă astfel o lume spirituală fără vîrstă şi fără corp, ieşind la suprafaţa vizibilului şi a prezentului, cel puţin majoritatea a înţeles, pînă la urmă, că metodele istorice sînt inapte în cercetarea atemporalului şi le-a părăsit" [23]. Destul însă că pînă atunci, „fii ai unei civilizaţii care se crede prima, dacă nu unica, infatuarea noastră ne-a împins nu numai o dată să judecăm în loc să înţelegem şi, mai mult chiar, să judecăm după o estetică proprie numai nouă" şi să căutăm, spunea Brăiloiu, „conformarea cu codurile noastre" [24]. În cadrul unui interviu, dar mai degrabă al unui dialog purtat între C. Brăiloiu şi marele antropolog Eugen Pittard, savantul român exprima în următoarele cuvinte ideea creşterii şi devenirii etnomuzicologiei drept — cum i-am spus noi — o ştiinţă a „diferitului". „A trebuit să-nţelegem", spunea Brăiloiu, „că o muzică populară vie este indiscutabil legată de manifestările vieţii sociale ţărăneşti, care, la rîndul ei, îşi are izvoarele într-o manieră specială de gîndire, de simţire şi trai. Era deci inevitabil ca investigaţiile noastre să îmbrăţişeze, în afară de faptul muzical însuşi, aceste condiţii şi mediul său" [25]. Am putea spune chiar că larga deschidere epistemologică a etnomuzicologiei si complexitatea sa metodologică se datorează tocmai condiţiei sale de ştiinţă a *diferitului.*

Fiindcă exprimarea diferitului este inexorabilă, inerentă oricărei arte folclorice. Reala producţie artistică populară, spunea Brăiloiu, „va purta negreşit marca originii sale, semnele mentalităţii *deosebite* care se materializează în ea" [26] (s.n.).

Încă în *Schiţa* sa din 1931, Brăiloiu surprindea extrem de bine cîteva din modalităţile şi aspectele în care se materializează tocmai acest principiu al *diferitului.* „Melodia populară", de exemplu, „nu are nici o realitate palpabilă în sine. Ea nu prinde fiinţă decît în clipa cînd este cîntată şi nu vieţuieşte decît prin voia interpretului şi în chipul voit de el; creaţie şi interpretare se confundă aci — fapt asupra căruia nu se poate stărui îndeajuns — într-o măsură de tot necunoscută producţiei muzicale bizuite pe tipar" [27]. Alt aspect în care *diferitul* se manifestă din plin în creaţiile orale priveşte noţiunea de autor. Faptul că în folclor creaţia este de fapt colectivă iar autorul este plural şi „insesizabil", că aspectul anonim şi colectiv este chiar la baza, la premisa genetică, în maniera intimă de apariţie (şi nu numai de perpetuare sau perfecţionare) a cîntecului popular, a fost accentuat de C. Brăiloiu [28]. Adevăratul procedeu creator este în folclorul muzical variația, iar o piesă nu trăiește decît prin variantele sale, neexistînd în afara lor. „Noi nu culegem niciodată decît variante", „în mintea cîntărețului trăiește o viață latentă un arhetip ideal din care el ne oferă întruchipări trecătoare" [29]. Însă diferitul acestei arte culminează, este desăvîrșit și evident, în domeniul ei funcțional. „Oricît de surprinzătoare, de scandaloase ar putea să ni se pară, de altfel, în primul moment, particularitățile sale acustice (curiozitatea scărilor, intonații aproximative, asprimea emisiunii vocale etc.), este posibil ca o ureche europeană să se obișnuiască și să termine prin a prinde gust de ea. În schimb, ceea ce ne este foarte greu accesibil este natura sa spirituală, care se rezumă la *funcția* cu care este investită această muzică, oarecum « primitivă », în sînul comunității în care trăiește. « Primitivul » nu cîntă nici din gură nici din instrument numai pentru plăcerea sa, oricînd și oriunde; puterea sunetului muzical îi servește să ție în frîu sau să împace puterile răufăcătoare care îl înconjoară, să asigure succesul muncilor sale și fecunditatea animalelor sale, să vadă întredeschizîndu-se uneori ușa regatului temut al morților. De aceea muzica sa este totodată *indispensabilă* și, ca să zicem așa, *utilitară*. Prin urmare, factorul estetic, care guvernează exclusiv muzica noastră, nu joacă aci decît un rol auxiliar" [30]. Dar nu că productivitatea strict lucrativă ar domina în această artă studiată de etnomuzicologie și nici că aspectul estetic ar fi ignorat și inexistent aci, vor să arate cuvintele acestea, ci mai degrabă faptul că avem de a face cu un alt fel de estetică, cu o estetică *diferită*.

---

[23] *Ibidem*, p. 148—149.

[24] *Ibidem*, p. 138, 144.

[25] Cf. Emilia Comişel în *Prefaţa* la *Opere* IV, p. 7.

[26] *Folclorul muzical*, în *Opere* II, p. 35.

[27] *St. cit.*, în *Opere* IV, p. 37.

4. ETNOMUZICOLOGIA, ȘTIINȚĂ A *SPECIFICULUI*

Profesoara Emilia Comișel a găsit pe un volum care a aparținut lui Constantin Brăiloiu o apostilă a acestuia, cu un conținut extrem de interesant și important: „Important este că o concepție asupra lumii atrage după sine consecințe extreme asupra concepției muzicale. Adică factorul prim este Weltanschauungen-ul și factorul secund, arta" [31]. Este desigur o observație tîrzie făcută de Brăiloiu, o convingere care s-a cristalizat progresiv, în timp, înlăuntrul lui, cu toate că a dibuit-o multă vreme și înspre ea s-a îndreptat dintotdeauna. Am putea de aceea duce pînă la capăt, adică pînă la una din consecințele limită, concepția din urmă a lui C. Brăiloiu, spunînd că unul din obiectivele unei etnomuzicologii *finaliste*, al *noii etnomuzicologii*, ar putea fi tocmai aflarea și încercarea de formulare a acestei Weltanschauung românești, a concepției despre lume pe care o închide și o degajă cîntecul popular.

---

[28] *Folclorul muzical*, în *Opere* II, p. 112—115. Dar mai ales v. studiul *Reflecții asupra creației muzicale colective*, „testamentul său științific" — cum l-a denumit Gilbert Rouget (în *Constantin Brăiloiu, Problemes d'ethnomusicologie*, textes reunis et préfacés par Gilbert Rouget, Geneve, Minkoff Reprint, 1973, p. XII), fiind ultimul studiu al savantului, în *Opere* II, p. 205—223.

[29] *Folclor muzical*. în *Opere* II. p. 106.

[30] *Etnomuzicologie II*, în *Opere* II, p. 170.

[31] Cf. Emilia Comișel, *Studii de etnomuzicologie*, București, Editura Muzicală, 1986, p. 21.

Am afirmat deja că ideea aceasta este uneori, deși ușor, atinsă de Brăiloiu și în studiile sale. Analizînd de pildă tehnica vocală, se întreabă la un moment dat dacă „sînt oare acestea toate, într-un caz anume, rezultatul unei concepții originale a frumosului muzical, sau nu cumva ale particularităților graiului vorbit, ale foneticii ?”[32]. Ideea „concepției originale” din spatele unor exprimări sonore este adesea, în diferite chipuri, formulată. Despre stil chiar, Brăiloiu scrie că este „expresie a unui mod general de a simți și a acționa *(faire)*” [33]. Efectuînd acele investigări exhaustive ale repertoriului muzical din Drăguș, între 1929 și 1931, „nu mai era vorba de a se cerceta numai arta, ci de a pătrunde comportamentul spiritual al unui complex social dat, așa cum se oferea el observației” [34]. Dar efectul pătrunderii comportamentului spiritual vizează în ultimă instanță tot aprecierea și aproximarea specificului spiritual național. „Sigur este că truda noastră trebuie să ne ducă, în cele din urmă, la aflarea mult discutatului specific muzical românesc care, alături și împreună cu specificul psihologic, în genere, va defini icoana morală a poporului nostru” [35]. Brăiloiu vedea deci ca o certitudine finalizarea demersului etnomuzicologic într-un (și cu un) sens filozofic.

El a cercetat legitățile manifestărilor muzicale folclorice cu conștiința că se apropie de „tainele esențiale”, de legitățile unei umanități, ale unei structuri umane cu totul speciale. El a privit oralitatea ca pe un *semn al unui tip de civilizație* și a stabilit că secretul acesteia s-ar datora uniformității modului de viață și a „gusturilor”, ca și supunerii colectivității folclorice la o stare de lucruri moștenită. Atemporalitatea, deci soliditatea creației orale, implicit a tipului de cultură și civilizație specifică, survine, observă Brăiloiu, din absența dorinței conștiente de inovare și originalitate. „Dorința de a inova — mobil principal al creatorului cult — nu ocupă efectiv nici un loc în preocupările primitivului. În raport cu ce ar inova el? Grija lui este de a-și salva bunul și nu de a-l înlocui. Mai mult, această comportare psihică pune pe omul modern în fața unui fapt pe care încă întîrzie să îl sesizeze : atemporalitatea creațiilor zise primitive. Clădită de curînd, după un plan tradițional, o casă sau o colibă nu este nouă decît prin realitatea sa materială, dar momentul terminării sale nu are nici o importanță; ea este milenară prin realitatea sa spirituală. Ea variază un tip arhitectonic în același chip în care un cîntec variază un tip melodic. Cu cît mediul constructorului și al cîntărețului au suferit mai puține influențe străine și au absorbit mai puține infiltrații cu atît ambii desfid mai mult istoria” [36]. Vorbind apoi despre încercarea de a detecta originea și autorul unei creații populare, fenomenologul Brăiloiu concedea asupra imposibilității și inanității ei. „Totul se petrecea ca și cum opera, abia apărută, s-ar fi grăbit să se refugieze în anonimat și să se înapoieze în atemporal. Prin una sau alta din proprietățile sale, ea se reducea, de altfel, oricît de nouă ar fi fost, la ceva impersonal și care parcă s-ar mai fi văzut" [37]. După cum se vede, Brăiloiu empatizează profund cu universul spiritual dovedit de artele folclorice; iar valorile acestui univers, pe care savantul le prețuiește în cel mai înalt grad, sînt *anistoricul*, *sfidarea timpului și a spațiului*, *atemporalitatea*, *prestigiul* și *fidelitatea originilor*. Dar cu asemenea valori atingem un alt tărîm al sensurilor și semnificațiilor etnomuzicologiei.

---

[32] *Despre folclorul* ..., în *Opere* IV, p. 85.

[33] *Reflecții* ..., în *Opere* II, p. 221.

[34] *Viața muzicală* ..., în *Opere* IV, p. 102.

[35] *Despre folclorul* ..., în *Opere* IV, p. 92

[36] *Reflecții* ..., în *Opere* II, p. 216.

5. ETNOMUZICOLOGIA, COMPREHENSIUNE A OMULUI

„Asemenea unui obiect de explorare arheologică, un cîntec indian — presupus intact — ar putea el însuși să facă oficiul de document", spunea Brăiloiu, accentuînd că însăși realitatea materială a unei asemenea piese „îi conferă valoare istorică". Și adăuga imediat : „Noțiune nouă, din care se va naște, fără întîrziere, și o nouă știință" [38]. Dar această nouă știință, etnomuzicologia, care va face istoriografie pornind de la un cîntec ca de la un document, se va opri oare doar la realitatea materială a acestuia? Nu, deoarece tot Brăiloiu spunea deja că „este în convingerea naivă și prea de durată a unora că, odată detaliul unei muzici presupus perfect reprodus și ireproșabil transcris, nimic n-am mai avea de învățat despre acea muzică, în timp ce în realitate ea nu ne va fi relevat nimic din natura sa proprie"[39]. *Adevărata realitate și natură proprie a unui cîntec popular stau în semnificațiile, valoarea și funcțiile pe care conștiința umană i le-a acordat* și, prin urmare, pe un tărîm de antropologie și culturologie își va finaliza și încununa noua etnomuzicologie demersul. De altfel, dintr-o asemenea idee profesată de C. Brăiloiu își constituise și Mircea Eliade, tot pe atunci, bazele hermeneuticii sale. „Orice document, chiar contemporan, este spiritual opac cîtă vreme nu ajungem să-l descifrăm, integrîndu-l într-un sistem de semnificații" [40], susținea și acesta din urmă. Etnomuzicologia este și ea o hermeneutică, o știință în căutarea sensurilor și structurilor umane, în căutarea *prezenței* umane și a *definiției omului* (din spatele „documentului" reprezentat de muzică), iar eseurile științifice ale lui Brăiloiu au accentuat asupra faptului că „noua știință", adică etnomuzicologia, responsabilă față de valențele ei umaniste, trebuie să pătrundă dincolo de opacitatea spirituală pe care o reprezintă realitatea sonoră a „documentului".

Din păcate, nu putem ști cu exactitate cînd anume a notat Brăiloiu pe cartea lui Paul Becker *La musique. Les transformations des formes musicales dépuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (Paris, 1929) opinia sa după care o viziune asupra lumii *(Weltanschauung)* determină concepția muzicală și că muzica este factorul secund, determinat de o primordială opțiune atitudinal-gnoseologică (v. cit. sub nota 31). Dar o asemenea idee va face și conținutul demonstrației unui *Tratat de muzicologie comparată* al lui

---

[37] *Ibidem*, p. 217.

[38] *Viața anterioară* (1954), în *Opere* II, p. 187—203. Citat, p. 191.

[39] *Muzicologia* .., în *Opere* II, p. 153.

[40] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, trad. rom. de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, vol. I, 1981, p. 5.

Alain Daniélou[41], îndeosebi în secțiunile în care insistă asupra esteticii și funcționalismului muzical proprii culturilor orientale. Și același lucru îl va susține și Ernest Ansermet, cel care își punea problema *studiului fenomenologic* al muzicii ca *studiu al fenomenelor de conștiință* care intră în joc o dată cu apariția și proliferarea artei sonore[42]. ,,Cea mai intimă și tainică natură a tuturor lucrurilor, în special în forma mai mult sau mai puțin recognoscibilă a indivizibilului [...], este de natură acustică", va scrie curînd și Marius Schneider, observînd că, pînă la urmă, ,,muzica este metafizica primitivilor"[43]. După cum se remarcă, toți acești trei muzicologi și etnomuzicologi străini, de mare autoritate și prestigiu, au căzut de acord și au călăuzit demersul de înțelegere și interpretare a fenomenului muzical oral, folcloric,către aceeași *perspectivă finalistă* întrevăzută, studiată și teoretizată eseistic și de Constantin Brăiloiu. Deoarece ,,ultimul Brăiloiu", savantul și scrisul său din ultima perioadă a vieții, au înaintat cu predilecție pe linia căutării și înțelegerii *omului*, a *sensului uman* aflat îndărătul limbajului și expresiei muzicale folclorice.

Vorbind despre funcția și utilitarismul muzicilor primitive, din care, după Brăiloiu, ar decurge însăși condiția nongrafică a acestor muzici, adică însuși principiul oralității — o idee extrem de importantă și care nu a mai fost luată în seamă defel — , Brăiloiu aserta că arta folclorică își are continuitatea asigurată ,,atîta timp cît persistă credințele comune de care este legată". ,,Chiar dacă aceste credințe sînt agonizante sau moarte, ea supraviețuiește totuși mult timp prin îndătinare sau rutină"[44]. Există prin urmare o legătură directă, un determinism imediat între datele materiale ale unui document muzical, fie acesta oral, și un complex spiritual, un univers specific de gîndire și mentalitate umană. Brăiloiu s-a apropiat mult de înțelegerea etnomuzicologiei ca o metodă și disciplină de comprehensiune a omului.

,,...Nu este populară, în înțelesul strict al cuvîntului, decît o melodie strîns asociată cu viața materială a oamenilor, lipsită de autonomie, dependentă, dar dotată cu puteri supranaturale. Capabilă să influențeze condițiile prime ale existenței, ea este, prin aceasta, problema fiecăruia, proprietate colectivă, căreia trebuie să-i păstrezi integritatea și eficacitatea. Pe toate treptele evoluției sale, credința în puterea sa se va continua în folclor, sub forma unui conservatism încăpățînat"[45]. ,,Se așteaptă efecte materiale uimitoare de la sunetul și cuvîntul ordonat, crezîndu-se a fi dotate cu puteri supranaturale, și din partea cărora se presupun (*escompte*) binefaceri. Arta nu intervine aici ca stăpînă și n-are ca singur scop frumosul. Rolul ei este de a servi". ,,În Elveția zgomotul destinat să intimideze demonii dezlănțuiți ai iernii răsună încă în ritmul magic al tobelor ; simulări de răpiri dăinuie încă în obiceiurile de nuntă [...]. Că toate acestea n-ar mai fi decît urme ale unui trecut pentru totdeauna uitat, că majoritatea « manevrelor defensive și ofensive » pentru care omul cheamă sunetele în ajutorul său și-ar fi pierdut semnificația primară, aceste dovezi irecuzabile nu atestă mai puțin realitatea unei vieți sociale pe care analiza și comparația o pot reconstitui și care se dezvăluie identică, în esență, cu cele cărora condiții asemănătoare le-au dat naștere în alte părți''. În folclor, toate manifestările muzicale au o legătură cu centrul unui specific univers de idei și credințe. ,,Este greșit să se creadă că nici o legătură nu apropie cîntecul propriu-zis de repertoriul ocazional și utilitar al civilizațiilor primitive. Devenit, încetul cu încetul, un obiect de distracție, și el avea la origine o destinație practică. Se aștepta de la el puterea « de ușurare » a cîntecului, alinarea suferințelor morale, vindecarea suferințelor sufletești''[46]. Iată de ce ,,cheia practicilor de nepătruns pentru noi trebuie căutată cu mult mai departe de capriciile gustului, în adîncul credințelor, unde arta nu e decît funcție. De unde puterea și perenitatea lor. Dacă vocea omului devine acolo aspră, cavernoasă, behăită sau stridentă este pentru a vindeca, a proteja, a intimida [...]. « Toate — zice Schaeffner — răsună în acord cu un sistem al lumii » ''[47]. Iată în concluzie că etnomuzicologia găsește cîntecul popular revelator pentru o anumită viziune asupra lumii și vieții, pentru o anumită structură umană, a cărei înțelegere ne-o apropie, ne-o facilitează și sfîrșește prin a ne-o revendica drept vitală. Fiindcă, dezvoltată în felul acesta, ca fenomenologie și hermeneutică, știința despre muzica populară sfîrșește prin a contribui la sporirea cunoașterii și a conștiinței Omului.

---

[41] *Traité de musicologie comparée*, Paris, Hermann, 1959.

[42] V. Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, tom I, II, Neuchatel, La Beconniere, 1961.

[43] *L'Ethnomusicologie*, în *Enciclopedia della Musica*, vol. II, Milano, Ricordi, 1964, p. 146—154.

[44] *Etnomuzicologie II. ...*, în *Opere* II, p. 171.

[45] *Folclor ...*, în *Opere* II, p. 125.

Prin elucidarea unor probleme de interes istoric, prin rezolvarea identității unor procedee expresive fundamentale pe tot globul, și astfel prin relevarea marii unități și solidarități a ființei umane de pretutindeni, unul din beneficiile muzicologiei și etnomuzicologiei a constat în faptul că, spunea Brăiloiu, ,,a ajutat, fără îndoială, la o mai bună înțelegere între oameni''[48]. N-ar fi contribuit știința despre muzică la solidarizarea spirituală a planetei, la o mai bună înțelegere între oameni, dacă n-ar fi fost ea mai întîi o *știință a comprehensiunii umane.*

,,Datorăm muzicii populare și exotice tot felul de învățăminte prețioase'', spunea Brăiloiu, ,,dar printre ele există unul pe care, vai ! nu-l mai putem înțelege. Puternica coeziune spirituală a societăților, pe care ele o exprimă, scapă înțelegerii noastre. Dacă în aceste societăți nu se discută (sau nu se discuta) despre gusturi se datorează faptului că aceste gusturi, contrar alor noastre, sînt acolo unanime. Și de asemenea fiindcă pe deasupra capriciilor individuale domnește înalta funcție cu care este investită muzica acolo și de care noi am despuiat-o pentru totdeauna. Dar aci — bineînțeles — începe o altă chestiune''[49]. Cu aceste cuvinte își încheia Brăiloiu o disertație susținută la radio în 1954. Această ,,chestiune'' care începe în finalul unei cercetări ca aceea de pozitivism și erudiție științifică a lui Constantin Brăiloiu, al cărei început se află abia la sfîrșitul unui demers clasic, academist, tradițional, acest obiectiv secund, ,,ulterior'' al etnomuzicologiei, este cel asupra căruia au încercat să atragă atenția rîndurile de față.

[46] *Ibidem*, p. 120, 123, 124.

[47] *Viața anterioară*, în *Opere* II, p. 195.

[48] *Muzicologia ...*, în *Opere* II, p. 158.

[49] *Lărgirea sensibilității muzicale față de muzica folclorică și extra-occidentală*, în *Opere* IV, p. 225—235 ; citat : p. 236.

6. ETNOMUZICOLOGIA, RECUPERARE A OMULUI PRIMORDIAL, ESENȚIAL, UNIVERSAL ȘI PEREN

Studiul etnomuzicologiei dă cercetătorului o perspectivă mult mai amplă și mai generoasă asupra problematicii omului. Cel puțin lui C. Brăiloiu acesta i-a dat un nou sentiment al istoriei și al existenței în istorie. Un sentiment comparabil, dacă nu chiar identic, cu acela propriu omului care aparține culturilor primordiale, folclorice. ,,Eliberate de constrîngerile spațiale, faptele spirituale prime sînt eliberate tot astfel și de constrîngerile temporale, sau, mai precis, de cronologia absolută care ne slujește să definim durata. Ele nu sînt vechi, noi sau perimate, decît unele față de altele și nu în raport cu vreo dată a istoriei noastre''[50]. Viziunea asupra timpului trăit în culturile folclorice și asupra modului în care omul folcloric își valorifică, manifestă și creează faptele spirituale este o viziune asupra solidarității și intimității dintre : 1) ființa și experiența umană și 2) dimensiunea spirituală. Am văzut deja că Brăiloiu deplîngea înstrăinarea noastră față de o estetică proprie folclorului și imposibilitatea de a acorda artei, ca în folclor, o valoare vitală. În cadrul manifestărilor spirituale folclorice Brăiloiu a văzut mari valori de autenticitate umană universală. Iată de ce el a scris cu o evidentă simpatie vis-à-vis de servituțile și ,,neoriginalitatea'' artelor populare. ,,Totul se petrecea ca și cum opera, abia apărută, s-ar fi grăbit să se refugieze în anonimat și să se înapoieze în atemporalitate. Prin una sau alta din proprietățile sale, ea se reducea de altfel, oricît de nouă ar fi fost, la ceva impersonal și care parcă s-ar mai fi văzut''[51].

Deja în ultimul citat se observă cum, în viziunea sintetică a lui Brăiloiu, este surprins atît aspectul specificității și originalității (principiul ,,diferitului'') culturii și creativității folclorice, cît și atributul folcloristicii de a fi comprehensiune a omului, a omului de spiritualitate primordială. Dar mai subtilă ne apare înțelegerea *omului originar* și a proceselor creatoare care îl reprezintă atunci cînd Brăiloiu observă că, ,,cu cît înaintează ancheta cu atît ea duce mai puțin spre istoria reală, către date sau nume, la un autor. *Ea se deschide în mit*''. Și exemplifică apoi cum ,,în marginea unor fapte concrete și controlabile a luat naștere un mit autentic, înfruntînd dezmințirile pe care, în orice moment, le puteau pronunța înșiși autorii dramei din care a izvorît [. . .]. Faptul real nu mai era acolo decît un schelet îmbrăcat în mistere și semne. Devenit operă de artă, el s-a îndepărtat într-un timp de dincolo de timp și într-un alt adevăr, al cărui simbol era insolita melodie. Desigur, mitul putea să moară. Dar atîta timp cît va trăi el va putea să renască fără încetare, luînd de fiecare dată o nouă înfățișare''[52].

Solidaritatea creațiilor populare mai recente cu fondul tradițional, anterior, tendința reîntoarcerii lor în ,,atemporalitate'' și în imemorialul perpetuat de datini pot fi înțelese ca manifestări ale principialei reactualizări și nostalgii (sau recuperări) a originilor, care ar caracteriza conștiința populară. Brăiloiu aproape că a intuit existența și manifestarea, în cadrul mecanismelor de creație muzicală, a acelui principiu structural uman (consubstanțial), constînd în permanenta tendință de recuperare a stadiilor de ființare primordială, fundamentală și esențială. ,,Pretutindeni, pînă chiar şi în anturajul meu orăşenesc, se descoperă permanenţa unui fel de melodie originară [...] şi în care se perpetuează ceva ca un suflet primar al omului'', notează uimit Brăiloiu[53]. Acea solidaritate, universalitate şi perenitate a creaţiei şi a structurii umane originare este ceea ce relevă eseistica şi îşi rezervă admiraţia lui C. Brăiloiu. Etnomuzicologia se apropie de înţelegerea şi aprecierea omului folcloric drept o structură umană (întocmai) după chipul şi asemănarea ,,faptelor spirituale''. Adică eternă, originară, fundamentală, inalienabilă, constitutivă condiţiei omului. Iată de ce creşte la Brăiloiu fascinaţia lumii spirituale ,,fără vîrstă şi fără corp'', şi de ce devine etnomuzicologia o istoriologie al cărei obiect este ,,cercetarea atemporalului'' sau a ,,timpului de dincolo de timp'' şi a ,,vieţii anterioare'' dar, mai ales, cercetarea, cunoaşterea şi înţelegerea acelui ,,suflet primar al omului''. (,,Înfruntînd ilizibilul sau absenţa oricărei grafii, istoricul se îndreaptă tot mai mult spre *izvoarele amintirii*''[54]/s.n./.) În urma eseului său intitulat *Viaţa anterioară*, publicat în *Encyclopedie de la Pléyade* (1960), înţelegem că ceea ce savantul nostru denumise altă dată ,,sîngele întregii muzici'' şi ,,inima muzicii'', adică domeniul de studiu al etnomuzicologiei, înseamnă tocmai acest teritoriu al *reductibilităţii la primordial, originar şi esenţial*, la principialul *arché*.

---

[50] *Viața* . . ., în *Opere* II, p. 198—199.

[51] *Reflecții* . . ., în *Opere* II, p. 217.

[52] *Muzicologia* . . ., în *Opere* II, p. 146, 148.

Parcă aflarea şi descifrarea straturilor arhetipale, fundamentale ale expresiilor umane, a izvoarelor prime şi motivelor primordiale ale expresivităţii ar constitui sarcina cea mai nobilă a etnomuzicologiei. ,,Există cel puţin o celulă a societăţii, în care intenţia gestului ancestral nu a fost uitată, şi anume lumea copilăriei'', spunea la un moment dat Brăiloiu, consemnînd cu o subiectivă bucurie rămînerea unor resturi de magie în universul copiilor[55], iar apoi, de fapt, scuzînd şi oferind argumente pentru ,,obsedaţii care nu văd peste tot decît o supravieţuire a păgînismelor moarte''[56].

În căutarea şi recunoaşterea unor ,,supravieţuiri mai vechi decît toate amintirile noastre'', se precizează că acestea ,,se recunosc atît după identitatea lor absolută, cît şi după universalitatea lor''[57]. ,,Cu cît creşte masa documentelor, cu atît mai mult ne derutează cvasiuniversalitatea unor « formule », a unor anumite combinaţii constante ale unui mic număr de sunete''. ,,Nu există limite definibile pentru răspîndirea unor asemenea « corpi simpli muzicali »''. ,,Aceste locuţiuni şi elocuţiuni stereotipe, apatride, ieşite din datele elementare ale fizicii, par o primă etapă a unui drum inevitabil şi drept cuceriri acustice iniţiale''[58], spune Brăiloiu cu satisfacţia euristului privilegiat. ,,Datele elementare fizice au, în adevăr, drept corolar (sau principiu) date psihice elementare, universale, într-o foarte mare măsură şi ele, ca şi nevoile şi temerile omului'', scrie Brăiloiu[59], sugerînd că universalitatea expresiilor muzicale e o bună lecţie pentru a vedea lipsa barierelor (de fond) dintre culturi şi oameni. Vorbind (în citatele de mai sus) despre prezenţa ,,corpilor simpli muzicali'', a formulelor stenohorice inițiale, el indica imediat și genul acelor manifestări în cadrul cărora primordialitatea și universalitatea umană apar în cel mai sensibil mod. ,,Se întîmplă că întotdeauna aceste vocabule mișună mai ales în muzica integrată într-unul din aceste complexe de practici celebrante sau de gesturi consacrate, numite îndeobște « rituri » sau « obiceiuri » ''[60]. Cu alte cuvinte, *oriunde (și oricînd) muzica devine de un funcționalism vital, de o necesitate indispensabilă și nesubstituibilă, practica umană restabilește expresia de cea mai mare universalitate și solidaritate, reactualizează elementele arhetipale, esențiale, de absolută perenitate. Oriunde (și oricînd) se manifestă ca rit, muzica, dobîndind simplitate, îl apropie pe om de alternativa sa originară, de propria sa esență.*

---

[53] *Ibidem*, p. 135.
[54] *Ibidem*, p. 62.
[55] *Folclor ...*, în *Opere* II, p. 123.
[56] *Ibidem*, p. 124.
[57] *Viaţa ...*, în *Opere* II, p. 198.
[58] *Folclor ...*, în *Opere* II, p. 118, 119,
[59] *Ibidem*, p. 121.

Iar acum vom finaliza cele enumerate spunînd că — prin intermediul și grație acestui demers de stabilire a elementelor, datelor și condițiilor de primordialitate, esențialitate, universalitate și perenitate a exprimării muzicale, elemente, date și condiții care sînt indisolubil legate de și chiar echivalente cu acelea (de primordialitate, esențialitate, universalitate și perenitate) ale structurii umane —, a face studiul muzicii, al culturii populare în general, înseamnă a face *operă de umanism.* Aceasta este o ,,altă chestiune'', una din chestiunile viitoare ale etnomuzicologiei, pentru al cărei conținut va trebui să reflectăm de acum. Deoarece, cît de curînd, și etnomuzicologia va trebui să dovedească, cu mijloacele sale, de ce și în ce fel cercetarea folclorului e o soluție pe calea găsirii unui *nou umanism.*

Cuvintele din urmă oare reprezintă doar un postulat, doar o năzuință? ... După cum am văzut, C. Brăiloiu s-a apropiat mult de o asemenea chestiune, i-a atins adeseori miezul. Rămîne deci actualității și ulteriorității relevarea și impunerea etnomuzicologiei drept o știință deplin umanistă.

CONSTANTIN BRAÏLOIU ET « LA VIE ULTÉRIEURE » DE L'ETHNOMUSICOLOGIE

(Résumé)

Notre essai révèle les aspects herméneutiques de l'œuvre théorique de C. Braïloiu, à savoir ceux dont la *présence humaine* et la *compréhension de l'homme* sont le vrai sujet, but ou fruit de la recherche scientifique dans le domaine de l'ethnomusicologie. Nous prenons pour exemple — en les réinterprétant — les études, les essais et les esquisses scientifiques de notre savant et nous commentons les fragments de ces écrits dont l'horizon axiologique est d'une importance particulière. On nous démontre ainsi que l'ethnomusicologie peut devenir une évidente *science humaniste*, d'une importance capitale pour la *conscience culturelle* de l'humanité.

Les sections de notre article : *L'ethnomusicologie, comblant des lacunes et reliant des sciences* ; *une science de la spécificité* ; ~ *une science du « différent »* ; ~ *compréhension de l'homme* ; ~ *récupération de l'homme essentiel, primordial, universel et pérenne* essaient en même temps de donner

---

[60] *Ibidem*, p. 120.

quelques définitions à l'ethnomusicologie, à une ethnomusicologie de l'axiologie, de la téléologie, des résponsabilités et engagements ultimes.

Ainsi, ces pages se constituent en même temps dans un article-manifeste qui veut récupérer le prestige humaniste du « folklore musical ». Nous disons *prestige humaniste* parce que, en risquant d'être monopolisées par d'étroites et stériles études (typologies, classifications, etc.), les investigations sur la musique folklorique font encore effacer beaucoup des aspects relatifs aux significations, aux fonctions et aux valorisations psychospirituelles des faits musicaux. Nous proposons donc, pour l'avenir de notre science, de retourner à ses sources vitales et de refonder ses finalités d'efficacité humaniste, culturelle, formative.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **CONTRIBUŢII LA CUNOAŞTEREA LUI M. EMINESCU ŞI I. CREANGĂ.** Coincidenţă sau nu, în anul centenarului trecerii în eternitate a lui M. Eminescu şi I. Creangă a apărut, la Editura Minerva, primul volum al *Scrierilor* lui G. T. Kirileanu, care conţine, în mai bine de trei sferturi din sumarul său, două mari secţiuni de ,,contribuţii'' la cunoaşterea celor doi mari clasici, pentru care eruditul de la Piatra Neamţ a vădit un statornic interes, un entuziasm neslăbit, în primul rînd ca editor, cu deosebire al operei lui I. Creangă, ediţia sa din 1939 îndreptăţindu-l pe Perpessicius să vadă în realizatorul ei pe ,,inegalabilul editor ştiinţific al lui Creangă''. Într-adevăr, dacă în domeniul editării (în volum) a publicisticii lui M. Eminescu n-a realizat decît ediţia, modestă, *Icoane vechi şi icoane nouă* (Vălenii de Munte, 1909, 48 p.), semnată cu iniţiala **K.**, fapt care a anonimizat multă vreme pe realizatotul ediţiei, G. T. Kirileanu s-a ilustrat mai mult prin retipărirea, în diferite publicaţii, a unor ,,spicuiri'' din publicistica poetului, fie din ,,Curierul de Iaşi'', fie din ,,Timpul'', în fine prin luminarea unor activităţi ale lui Eminescu (cu deosebire aceea de revizor şcolar).

O mai pregnantă contribuţie ca editor, cum spuneam, a adus-o G. T. Kirileanu în direcţia scoaterii la lumină a operei lui I. Creangă. Nu sînt, de asemenea, ne neglijat contribuţiile sale documentare, pe care le-a aşternut pe hîrtie, cum singur mărturiseşte, ,,după îndelungate şi amănunţite cercetări, iar nu aşa în bobote''. Este cu atît mai lăudabil meritul său de editor al operei autorului *Amintirilor din copilărie*, cînd ştim că G. T. Kirileanu nu s-a aşezat mai întîi, cu pacienţă, într-o bibliotecă, în faţa unui corpus de manuscrise bine constituit, ci a trebuit, iniţial, să pornească într-o adevărată cursă de urmărire şi aflare a posesorilor manuscriselor crengiste : la bojdeuca din Ţicău, la A. D. Xenopol, la soţia lui Ed. Gruber, la A. Mendel, la librarul Israiliteanu, la Scobai, la studentul Silvestru, care ,,mi-a spusă că — scrie Kirileanu — pe cînd era elev la Liceul Internat, a găsit din întîmplare la negustorul Nicolae Mihăilescu parte din manuscriptele lui Creangă, ce fusese cumpărate de un jidan cu kilogramul. Din nenorocire parte din ele fusese întrebuinţate la învălirea mărfei vîndute''.

Ediţia de acum, însoţită de un amplu studiu introductiv, note şi indici, se datoreşte unui preţuitor entuziast al operei culturale a lui G. T. Kirileanu, cercetătorul Constantin Bostan, cel care, la Piatra Neamţ, este custodele impresionantului fond de carte testat de cărturarul pietrean oraşului său. Constantin Bostan realizează această atît de bine venită ediţie după ce în timp de vreo două decenii a cercetat cu osîrdie opera şi manuscrisele lui Kirileanu şi după ce a dat, în anul 1970, împreună cu Valentin Ciucă, volumul *G. T. Kirileanu. Contribuţii documentare* (Piatra Neamţ), iar acum cîţiva ani, la Editura Eminescu, volumul de ,,mărturii inedite'' *G. T. Kirileanu sau viaţa ca o carte*, cu colaborări preţioase, printre semnatari numărîndu-se D. Almaş, M. Băcescu, N. Camariano, V. Cândea, I. C. Chiţimia, Ş. Cioculescu, Ad. Fochi, Al. Graur, Iorgu Iordan, G. Mihăilă, Al. Piru, Dan Simonescu, R. Vulcănescu ş.a.

Ediţia lui Constantin Bostan se constituie într-un îndreptăţit act cultural. Aşteptăm cu interes continuarea ei. *(IORDAN DATCU)*

● **CÎTEVA OBICEIURI DIN MARAMUREŞ.** În judeţul Maramureş se găsesc, printre altele, aşezările *Poienile de Sub Munte, Repedea, Socola, Rica, Leordina, Creaşniţa.* Locuitorii acestor aşezări sînt cunoscuţi sub numele de ruteni. Aşezate în zone pitoreşti, satele lor sînt răspîndite de o parte şi de alta pe firele apelor curgătoare. Casele sînt construite din bîrne mari de lemn, pe temelii solide de piatră, și au acoperișurile de șindrilă. Interiorul caselor e extrem de plăcut. Pe paturi — cuverturi și perne brodate cu motive geometrice și florale, pe mese și scaune — încrustătură cu motive similare străvechi, sugestive. Ferestrele împodobite cu ștergare și cu glastre cu flori așezate în pervazurile ornamentate întregesc aspectul plăcut din interiorul locuințelor. Ușile caselor sînt veritabile mostre de măiestrie sculpturală. Flori variate sînt dăltuite cu finețe pe canaturi și pe pragurile lor. Peste tot flori, căci ei iubesc florile. Sînt înfrățiți cu natura ! Oamenii aceștia, bine clădiți, cu privirile deschise, iubesc arta, jocurile și cîntecele populare. Le iubesc și le recreează ! De altfel, ei conservă cu atenție obiceiurile și datinile străvechi. În mod deosebit, se remarcă *obiceiurile și datinile de nuntă și de înmormîntare.*

1. *Obiceiuri și datini de nuntă.* Sînt multe și interesante. Fetele care doresc să se căsătorească își împletesc o cunună de răchită în care prind flori. Poartă această cunună pe cap prin sat pînă cînd unul din flăcăi o alege pentru căsătorie. Flăcăii sînt buni de însurat cînd au șapte ,,semne'' (înțepături) pe corp — simbol al bărbăției lor.

O dată hotărît, viitorul mire trimite pe prietenii săi apropiați la părinții fetei — cu un brad împodobit cu panglici colorate — ,,să cumpere'' fata. Îi oferă tatălui fetei, în mod simbolic, o sumă oarecare. Apoi, unul din trimiși, cere :

,,Prea cinstită gazdă,
Fata din ogradă
Cu ce ne-o mai dai,
Scoate tot ce ai !''

Mama fetei, împreună cu cîteva vecine, scoate pe rînd din casă zestrea fetei : covoare, macaturi, perne ș.a. La un moment dat, tatăl fetei spune flăcăilor :

,,Fata mea e floare
Ruptă din ponoare,
Vrednică, cinstită,
Prea puțin plătită''.

Flăcăii mai dau încă o sumă de bani, tot simbolic, și laudă, la rîndul lor, calitățile mirelui :

,,Mirele-i frumos
Cum e făt-frumos,
Teafăr și voinic,
Leneș nici un pic,
Da' ce ne mai dai ?
Scoate ce mai ai !''

Se continuă cu etalarea zestrei date fetei, care apoi se încarcă în căruțe și se transportă la locul nunții.

După oficierea căsătoriei la biserică, tinerii căsătoriți vin și mulțumesc invitaților pentru prezență. Apoi mireasa merge în mijlocul nuantașilor îmbrăcată numai în cămașa de noapte. Se îmbracă în fața lor cu toate fotele, iile și rochiile pe care le posedă, una peste alta. Tradiția cere ca ea, astfel înbrăcată, să participe în continuare la desfășurarea nunții, pînă la miezul nopții, cînd se va retrage împreună cu ginerele în camera nupțială.

La nuntă sînt multe jocuri speciale, printre care ,,brîul bărbaților''. Acesta se desfășoară într-un cadru deosebit. Bărbații, numai cei căsătoriți, se închid într-o odaie unde joacă timp de două ore ,,brîul''. Femeilor le este interzis să intre acolo, să asiste la acest joc într-adevăr bărbătesc. Ele rămîn la masă.

Interesant este servitul sarmalelor la masă. Acestea se fac mari și nu se servesc în farfurii, ci, pur și simplu, de la un capăt la altul al mesei, trecînd de la om la om, cu mîna.

După servitul mesei, invitații merg acasă și, în urma schimbării hainelor, de altfel destul de atrăgătoare, revin la petrecere cu altele mai frumoase. Căci țin mult la portul lor popular și doresc să participe la manifestările colectivității cu îmbrăcămintea cea mai pitorească. Portul acestora conține o mare bogăție de motive florale și geometrice stilizate pe fotele și iile femeilor și pe vestele și brîiele bărbaților. Motivele apar chiar pe maramele de pe capul femeilor și pe clopul de pe capul bărbaților. Portul acestei populații reflectă concludent hărnicia, măiestria și gustul ei pentru frumos.

2. *Obiceiuri și datini de înmormîntare.* În cazul unui deces, familia anunță mai întîi bocitoarele ; ele sînt femei în vîrstă din sat care cunosc profund pe fiecare locuitor în parte. În aceste așezări, bocetele au o structură deosebită. Se alcătuiesc în mod special pentru fiecare persoană decedată. Pe fundalul unei tonalități grave, bocitoarele improvizează texte scurte, rimate, inspirate din aspectele concrete și nemijlocite ale vieții celui decedat.

Aceste cîteva secvențe din obiceiurile și datinile rutenilor la nuntă și la înmormîntare pun în lumină bogăția universului lor sufletesc, care a dăinuit de-a lungul veacurilor în spațiul românesc. Informațiile despre aceste obiceiuri ne-au fost comunicate de subiecții : Cornel Wolf, 25 de ani, muncitor, Poienile de sub Munte — Maramureș și Dionisie Georgescu, 20 de ani, elev seralist, București, la 16 iunie 1968. *(MIHAIL M. ROBEA)*

O EVOCARE A LUI MIHAI EMINESCU LA ACADEMIA ROMÂNĂ

ALEXANDRU DOBRE

Cu preocupări atît de susținute și unanim apreciate în cercetarea operei eminesciene, era firesc ca Dumitru Caracostea să se numere printre cei indicați să aducă, printr-o comunicare adecvată, prezentată sub cupola forului academic al țării, omagiul cuvenit celui mai mare poet național al românilor, cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la prea timpuria sa trecere din viață. Cu atît mai mult cu cît, la acea dată, Caracostea trecea drept unul dintre cei mai autorizați eminescologi și, la Academie, era deosebit de activ [1]. Ar mai fi de adăugat și faptul că tot D. Caracostea fusese cel care, la 20 ianuarie 1939, prezentase la Academie o comunicare despre *Destinul poetului și menirea poeziei*, marcînd astfel aniversarea zilei de naștere a lui Mihai Eminescu [*Analele Academiei*, Dezbaterile, tomul LIX (1938—1939), p. 58][2].

Hotărîrea de a se organiza la Academia Română o ședință publică consacrată comemorării a 50 de ani de la moartea lui Mihai Eminescu a fost luată de Secțiunea literară la 30 mai 1939. Tot atunci au fost nominalizați și academicienii ce urmau să vorbească despre opera și personalitatea lui Mihai Eminescu.

La ședința Secțiunii literare din 30 mai 1939 au participat : C. Rădulescu-Motru, Mihail Sadoveanu, Sextil Pușcariu, Liviu Rebreanu, Gheorghe Petrașcu, Dumitru Caracostea , Theodor Capidan, Ștefan Ciobanu, I. Al. Brătescu-Voinești, Lucian Blaga și Ion Petrovici. Au lipsit numai George Enescu și George Murnu.

La primul punct al ordinii de zi : alegerea Biroului Secțiunii literare. Sînt aleși în conducerea Secțiunii, pentru perioada următoare : George Murnu (președinte), Gheorghe Petrașcu (vicepreședinte) și Theodor Capidan (secretar).

În cea de a doua parte a ședinței se discută și se iau hotărîri în legătură cu sarcinile ce revin Secțiunii și membrilor săi pentru proiectata ședință solemnă în care urma să fie comemorat Mihai Eminescu, la 50 de ani de la moarte.

Ca de obicei, în procesul-verbal nu se consemnează decît hotărîrea luată, în forma sa definitivă : ,,Am decis de asemenea ca la Jubileul de 50

---

[1] Principalele contribuții ale lui D. Caracostea la cercetarea operei lui Mihai Eminescu au fost reunite în volumul : D. Caracostea, *Studii eminesciene*. Ediție îngrijită și note de Ion Dumitrescu. Prefață de George Munteanu, București, Editura Minerva, 1975.

[2] Textul comunicării lui D. Caracostea a fost publicat în ,,Gîndirea'', nr. 3, martie 1939, p. 141—150. Poate fi consultat în excelenta ediție a lui Mircea Anghelescu : D. Caracostea, *Scrieri alese*, vol. II, București, Editura Minerva , 1988, p. 128—142 ; și notele de la p. 498—499.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 4, p. 309—316, București, 1989

de ani de la moartea lui Eminescu, care se va ţinea la 16 iunie, domnii D. Caracostea şi L. Blaga să ţină cîte o cuvîntare comemorativă" (*Arhiva Academiei*, Dosar A—3, 1939, fila 241). Întocmit, după cîte deducem, ulterior, procesul-verbal este semnat de preşedinte (Gheorghe Murnu) şi secretar (Th. Capidan).

Se pare că lucrurile sînt destul de clare. Numai că, întors la Cluj, chiar a doua zi, Lucian Blaga ajunge la concluzia că nu îşi poate îndeplini misiunea cu care fusese însărcinat. De aceea, în aceeaşi zi, la 31 mai, expediază din Cluj preşedintelui Academiei, care nu era altul decît C. Rădulescu-Motru, o telegramă în care arăta neputinţa în care se află de a vorbi despre Eminescu la şedinţa comemorativă a Academiei : ,,Regret mult că sînt împiedicat de a face conferinţa la comemorarea Eminescu 16 iunie Stop Abia sosit în ţară şi fără locuinţă şi cu o mulţime de sarcini urgente nu am posibilitatea de a mă ocupa de această chestiune Stop Rog binevoiţi a însărcina pe altcineva = Lucian Blaga" (*Arhiva Academiei*, Dosar A—7, 1939, fila 228).

Lucian Blaga simte nevoia să explice mai pe larg refuzul său, insistînd asupra motivelor care i-au impus această decizie neaşteptată. O face în două scrisori pe care le redactează, tot la 31 mai, expediindu-le una lui Ion Petrovici, vicepreşedintele Academiei, cealaltă lui C. Rădulescu-Motru, preşedintele Academiei. Pentru interesul ei documentar, o reproducem în întregime pe aceasta din urmă : ,,Mult stimate domnule Preşedinte, Onoarea ce mi-aţi făcut solicitîndu-mi o conferinţă pentru comemorarea lui Eminescu la 16 iunie, apasă mult prea greu asupra mea în împrejurările de faţă. Subiectul e copleşitor şi timpul e scurt. Eu însumi, cu familia, sîntem de abia sosiţi în ţară, cu sute de treburi în faţa unei aşezări definitive : alergături, bagaje sosite la Orade din străinătate, demersuri pentru vamă, căutare de locuinţă, chestiuni universitare etc. Oricît de drag, subiectul ar cere din parte-mi o recitire a operei lui Eminescu. Nu sînt obişnuit să spun banalităţi, iar lumea aşteaptă din parte-mi totdeauna « ceva ». Dacă aş fi ştiut cel puţin o lună mai curînd, poate m-aş fi încumetat. În împrejurările date n-am curajul improvizării. Vă rog deci să aveţi bunătatea de a însărcina pe altcineva cu conferinţa. Cu cel mai mare devotament, Lucian Blaga" (*ibidem*, fila 229).

Un conţinut foarte apropiat acesteia are şi scrisoarea pe care Lucian Blaga a adresat-o lui Ion Petrovici. Deoarece a fost deja publicată de I. Oprişan, nu mai insistăm asupra ei [3].

Atît telegrama, cît şi scrisoarea adresate preşedintelui Academiei Române, ambele datate, cum arătam, Cluj, 31 mai 1939, au fost înregistrate la Academie la 2 iunie. În aceeaşi zi, ambele documente sînt discutate de conducerea Academiei, Delegaţia cum se numea atunci, şi care era alcătuită din : preşedinte — C. Rădulescu-Motru, vicepreşedinţi — Ion Petrovici, Gh. Ionescu-Siseşti şi preotul istoric Nicolae M. Popescu, secretar general — Alex. Lepedatu. Decizia conducerii Academiei este consemnată, sub forma unei rezoluţii, chiar pe scrisoarea originală a lui Lucian Blaga : ,,2.VI.1939. Delegaţia ia act şi roagă pe dl. Preşedinte să facă dînsul cu prilejul ședinței comemorative un cuvînt mai adecvat acestei împrejurări".

---

[3] *Corespondenţă Lucian Blaga* (I), în ,,Revista de istorie şi teorie literară", 18 (1969), nr. 1, p. 124.

O nouă modificare în programul sesiunii intervine cîteva zile mai tîrziu. La 9 iunie, George Murnu adresează președintelui Academiei următoarea scrisoare : „Domnule Președinte, În ședința consacrată comemorării lui M. Eminescu sînt dispus a vorbi și eu în proză și în versuri accentuînd valoarea excepțională a « personalității marelui poet » pentru neamul românesc. Vă rog să binevoiți a mă pune la ordinea zilei. G. Murnu" (*ibidem*, fila 232). Delegația Academiei aprobă și astfel, în linii mari, programul sesiunii comemorative este conturat.

Ședința publică solemnă a Academiei Române, consacrată împlinirii a 50 de ani de la moartea lui Mihai Eminescu, are loc la 16 iunie 1939. A fost prezidată de Carol al II-lea, președinte de onoare al Academiei Române.

Ședința publică solemnă a fost deschisă de C. Rădulescu-Motru președintele Academiei Române. În alocuțiunea sa, și ea prea puțin cunoscută, C. Rădulescu-Motru a accentuat rolul pe care l-a avut înaltul for academic al țării „la cunoașterea cît mai largă și mai bună a operei lui Eminescu".

Cuvîntarea lui C. Rădulescu-Motru începe cu o prezentare generală a pătrunderii operei eminesciene în conștiința publică românească, ajungîndu-se, în cele din urmă, la instituirea unui adevărat și statornic cult. Motivația receptării atît de profunde a operei eminesciene este trasată în cîteva linii convingătoare : „În acești 50 de ani, care ne despart de ultimul an al vieții sale — menționa Rădulescu-Motru —, gloria lui Mihai Eminescu a mers înălțîndu-se. Pentru cunoscătorii în ale literaturii, mare poet a fost Eminescu, încă după primele sale poezii, publicate în revista „Convorbiri literare" ; și mai ales, după prețuirea pe care aceste poezii o găsesc în scrierea lui Titu Maiorescu, din 1872, intitulată *Direcția nouă în poezia și proza românească*. La un cult eminescian, — căci de un adevărat cult se bucură astăzi Eminescu — , s-a ridicat apoi, an după an opera lui Eminescu în ochii publicului românesc. În această ridicare a fost o continuitate perfectă. Nici o influență de modă trecătoare. Cultul eminescian a fost produsul firesc al adîncirii conștiinței literare în lumea noastră românească. În Mihai Eminescu noi am ajuns a recunoaște pe cel mai reprezentativ maiestru al nostru. El este pentru noi aceea ce este Goethe pentru germani ; Shakespeare, pentru englezi ; Dante, pentru italieni. Este geniul în care s-au întîlnit, deopotrivă de ridicate, puterea de invențiune cu aceea de reflexiune critică. În poezia și proza lui, simțirile cele mai caracteristice ale vieții noastre naționale și-au găsit o expresiune artistică și nepieritoare. El a fost maiestrul care a știut alege metalul pur și nobil din minereul brut al sufletului nostru" [*Anale*, LX (1939—1940), p. 4].

După această fixare a locului lui Eminescu în cultura română, președintele Academiei Române consacră, așa cum aminteam, cea de a doua parte a discursului său contribuției forului academic la cunoașterea operei eminesciene: „Academia Română — își deschidea C. Rădulescu-Motru partea-cheie a discursului său — are mîndria să constate că, prin membrii și posibilitățile pe care i le dă organizarea sa, ea a contribuit, încă de la început, la cunoașterea cît mai largă și mai bună a operei lui Eminescu. Într-o bună măsură, opera marelui nostru poet poate fi chiar socotită ca înfiată Academiei prin grija părintească pe care unul dintre membrii acesteia, Titu Maiorescu, a purtat-o manuscriselor, corespondenței, precum și la tot ce a rămas scris de mîna lui Eminescu. Pe baza acestor manuscrise, încredințate Academiei de Titu Maiorescu, au început de îndată, după moartea poetului, primele cercetări bibliografice care au dat la lumină numeroase variante în alegerea motivelor și formelor de inspirație și care au înlesnit o mai adîncă cunoaștere a operei întregi" *(ibidem)*.

Președintele Academiei avea perfectă dreptate. O dată intrată în patrimoniul înaltului for de cultură al țării, manuscrisele eminesciene au devenit un bun public, stînd mereu la dispoziția cercetătorilor. Din acest moment studiul operei lui Eminescu capătă amploare, se caracterizează prin profunzimea investigației. Dovadă numeroasele ediții, multele monografii și studii despre opera și personalitatea lui Eminescu, toate pornind de la cercetarea manuscriselor poetului.

C. Rădulescu-Motru enumeră apoi ceea ce se înfăptuise, pînă la data cuvîntării sale, în direcția punerii în valoare a operei lui Eminescu. Începuturile sînt făcute de doi dintre funcționarii Academiei, pe care C. Rădulescu-Motru îi amintește cu toată considerația cuvenită, în termeni aleși : ,,Între primii cercetători ai operei lui Eminescu, o spunem iarăși cu mîndrie, au fost doi dintre funcționarii Academiei : Ilarie Chendi și Nerva Hodoș, cari munceau modest sub direcțiunea lui Ion Bianu" (*ibidem*). Calea o dată deschisă, crește numărul celor ce se dedică cercetării diferitelor secțiuni ale operei lui Eminescu sau ansamblului creației sale. ,,Pe baza corespondenței rămasă de la Eminescu — își continuă președintele Academiei prezentarea — un membru al Academiei apoi, G. Bogdan-Duică, a întreprins o vastă reconstituire a condițiunilor în care Eminescu și-a desfășurat activitatea sa publicistică. După dînsul mulți alții, iarăși membri ai Academiei, i-au urmat pilda. Prin studii de reviste, prin conferințe publice, prin discursuri ocazionale la serbările publice, aproape toți membrii Academiei, din Secția literară și istorică, au luat parte la răspîndirea operei lui Eminescu și la interpretarea ei din toate punctele de vedere" *(ibidem)*. O mențiune specială, în acest context, se face pentru preocupările de eminescologie ale lui Nicolae Iorga și A. C. Cuza.

C. Rădulescu-Motru constată, pe bună dreptate, o creștere, în ultima vreme, a interesului și preocupărilor în acest domeniu. Și face această constatare cu satisfacția că, și de această dată, tot Academiei și unora dintre membrii săi li se datorează acest spor de interes și preocupare. D. Caracostea este cel care și-a asumat această sarcină. ,,În sfîrșit, precizează vorbitorul, în anii din urmă, studiul operei lui Eminescu a devenit una din principalele preocupări ale Academiei, Secția literară, datorită prezenței aci, mai ales, a d-lui profesor D. Caracostea, care de mai mulți ani, în Institutul de pe lîngă catedra sa de literatură română modernă, face din Eminescu un obiect de cercetare științifică persistentă " (*ibidem*, p. 4—5).

Academia Română s-a preocupat îndeaproape și a avut mari merite în propagarea operei lui Eminescu peste hotare. Președintele înaltei instituții nu putea să treacă cu vederea tocmai acest aspect atît de însemnat, căruia îi dedică un paragraf anume : ,,Adăugăm încă partea pe care o are Academia la susținerea actualității lui Eminescu, prin instituirea de premii anuale. Premiile « C. Hamangiu » pentru cele mai bune traduceri, în limba germană, limba franceză și limba engleză, dacă n-au avut ca rezultat traduceri perfecte, din punct de vedere artistic, au îmbogățit totuși bibliografia Eminescu cu traduceri meritoase, care vor înlesni în viitor pe cele perfecte" *(ibidem*, p. 5).

Am reprodus aproape în întregime textul cuvîntării președintelui Academiei Române nu numai pentru faptul că el este prea puțin cunoscut și nu a stat în suficientă măsură în atenția specialiștilor, ci mai ales pentru că, acum, se încearcă pentru prima oară o privire de ansamblu asupra a ceea ce a întreprins Academia Română pentru mai buna cunoaștere, înțelegere și interpretare a operei eminesciene. Academia socotea ca o datorie de cea mai mare însemnătate a ei să pună printre obiectivele sale prioritare acest centru de interes. În acest sens este și precizarea lui C. Rădulescu-Motru, potrivit căreia ședința solemnă din 16 iunie 1939, „pe care Academia Română o închină astăzi marelui poet, nu este hotărîtă de sentimentul unei înatoriri protocolare, ce se cuvine să-l aibă fiecare instituție culturală față de personalitățile reprezentative ale neamului, ci este hotărîtă de voința Academiei de a fi consecventă cu sine însăși, aș putea zice chiar de tradiția Academiei față de opera lui Eminescu" *(ibidem)*.

C. Rădulescu-Motru își încheie scurta dar consistenta, după cum am văzut, cuvîntare comemorativă, atrăgînd atenția asupra unui aspect esențial, menit să fixeze conduita Academiei, să-i statornicească locul și rolul în cadrul fenomenului cultural-științific național, s-o integreze organic acestuia, dar s-o și individualizeze potrivit caracterului său specific și menirii sale particulare în ansamblul organizării instituționale a științei și culturii românești. Aplicate cazului concret la care se refereau, aceste principii își găsesc, în rostirea lui Rădulescu-Motru, formularea adecvată : „Negreșit, Academia nu-l revendică pe Mihai Eminescu exclusiv pentru sine — personalitatea acestuia este prea mare, pentru ca să poată încăpea în sînul unei singure instituții, — dar Academia ține totuși să se știe, că în sînul ei și-a găsit genialul poet primii săi prețuitori, iar că moștenirea sa de manuscrise nicăieri aiurea nu și-ar fi putut afla un loc de păstrare, încunjurat de o pietate mai sinceră, ca aici, în patrimoniul Academiei" *(ibidem)*.

Din scurta, foarte scurta cuvîntare a lui Carol al II-lea, nu sînt prea multe de reținut. Am atrage totuși atenția asupra unei aprecieri, devenită loc comun în epocă, și care privește și istoria folcloristicii. Referindu-se la Eminescu, el menționează că „Importanța lui în istoria culturii românești este aceea că a fost primul care a dat țării o absolută încredere în forțele ei intelectuale". Și, tot ca un loc comun, ține apoi să delimiteze, prin specificul creației lor, pe cei doi mari fondatori ai poeziei românești : Vasile Alecsandri și Mihai Eminescu, arătînd că „După încercările atît de frumoase și atît de lăudabile ale lui Vasile Alecsandri, ale cărui poezii însă aveau un substrat de civilizare, aș putea zice, a poeziei populare, a venit acest mare poet care ne-a dat pentru prima dată o producție intelectuală românească a cărei valoare i-a dat putința, fără greutate, să treacă peste hotarele țării. În cursul ascendent al culturii românești, Eminescu înseamnă deci una din pietrele de hotar cele mai importante" *(ibidem)*.

Contribuția lui George Murnu, cel puțin pînă la această dată, nu ne este cunoscută. *Analele* notează doar că „dl. G. Murnu face o comunicare comemorativă despre Mihai Eminescu şi ceteşte o *Inchinare*, în versuri" *(ibidem*, p. 6).

Nu încape nici o îndoială, cea mai importantă comunicare prezentată în şedinţa solemnă a Academiei Române este cea a lui D. Caracostea, care a vorbit despre *Simbolurile lui Eminescu*. Textul acestei substanţiale analize, ce se distinge prin originalitate şi profunzime, este foarte bine cunoscut, fiind publicat, întîi în „Memoriile Secţiunii literare" (seria III, tomul IX, 1938—1940, p. 151—169), reluat apoi în volumele ce poartă semnătura lui D. Caracostea. Fapt pentru care nu vom insista atît de mult, aşa cum am făcut-o în legătură cu textele, de mai mică însemnătate, ale lui C. Rădulescu-Motru şi Carol al II-lea.

Chiar şi în aceste condiţii, nu putem trece cu vederea importanta contribuţie a lui D. Caracostea. Ar fi un act de condamnabilă uşurinţă. Dacă ar fi numai faptul că, discutînd-o mai îndeaproape, ne va contura mai clar şi în toate dimensiunile ei substanţa actului cultural şi ştiinţific al comemorării lui Eminescu, acum 50 de ani la Academia Română, or tocmai în aceasta constă obiectul intervenţiei noastre, şi tot va trebui să punctăm cîteva dintre reperele comunicării lui D. Caracostea. Şi mai este încă ceva. Această comunicare marchează o etapă importantă în preocupările atît de insistente, ca durată în timp şi adîncime în analiză, ale lui D. Caracostea pentru opera lui Eminescu. Ea aduce sau reia, accentuînd sau nuanţînd, puncte de vedere noi în exegeza eminesciană, sub aspectul metodologic şi al nivelului de interpretare. În sfîrşit, o mai stăruitoare prezentare a acestei comunicări este impusă, mai ales de ecoul şi influenţa, mai mult sau mai puţin recunoscute şi relevate, pe care analiza lui Caracostea le-au avut şi exercitat în cultura naţională pînă în zilele noastre, inclusiv în perimetrul cercetărilor folcloristice.

D. Caracostea a reuşit, ca puţini alţii, să statornicească, după o strînsă şi argumentată demonstraţie, locul lui Eminescu în istoria culturală şi în conştiinţa neamului, într-o formulare ce nu poate şi nici nu trebuie să fie rezumată sau comemorată „interpretativ", ci redată întocmai, pentru că a construit-o astfel încît orice dislocare ar atrage după sine prăbuşirea întregului. O primă zidire de acest fel notează că „în aproape tot ce a scris, fiecare lectură îţi dezvăluie noi farmece, aşa încît ai mereu impresia că d-abia începi să-l descoperi. În fiecare vers al lui este ceva care trece dincolo de marginile expresiei. Şi de la imaginile largi pînă la cele mai mici amănunte, accente şi opoziţii de sunete, totul este străbătut de o spiritualitate unică" *(Memorii, loc. cit.*, p. 166). Şi mai departe : „Eminescu este atot prezent în conştiinţa noastră. După cum aceste simboluri, care sînt cuvintele limbii materne, spontan ne vin pe buze în orice situaţie a vieţii, încît fără ele nici n-am putea concepe sufleteşte existenţa, tot astfel versurile poetului ne însoţesc pretutindeni. Poezia lui este o continuă actualitate, semn că împlineşte nu numai o funcţiune estetică şi socială, dar şi una vitală" *(ibidem*). Ar fi greu de a mai adăuga ceva acestei judecăţi atît de strîns şi exact formulate.

Cercetînd opera eminesciană, D. Caracostea ajunge să desluşească una din cheile acestei alcătuiri ce a atins perfecţiunea.

Mihai Eminescu a cunoscut, a stăpînit şi a modelat ca nimeni altul limba română. „Dintre toate dorurile lui, notează D. Caracostea, deosebit de reprezentativ este timpul formal supraindividual creat de el. Nu s-a lăsat dus de necontenitele porniri spre nemărginit, ci, stăpînindu-le, le-a încleștat zvîcnirile într-o formă închisă, de o severă disciplină clasică. La fel, limba noastră stăpînește străvechile avînturi traco-ilirice ale acestui pămînt în tipare romanice. Această concordanță între forma eminesciană și structura limbii este un semn al destinului sub care stă toată cultura noastră : sinteza proprie românească între seva Răsăritului și disciplina Apusului" (*ibidem*, p. 164). Vorbind, în alt loc, despre „poruncile veșnice ale scrisului românesc" dăltuite „din jertfa lui Eminescu", D. Caracostea consideră, din nou pe bună dreptate, că „Cea dintîi poruncă din crezul generațiilor este : rădăcinează-te adînc în sufletul neamului tău. Și, pentru că bunurile sufletești supreme trăiesc pentru noi în această minunată față a vieții care este limba românească, cultul, înnobilarea și desăvîrșirea ei să rămîie nestrămutatul nostru cuget. Valoarea unei literaturi, consideră D. Caracostea mai departe, este determinată întîi de caracterul și geniul limbii materne" (p. 167).

Este, în această emoționantă chemare, nu numai o apreciere, nu numai o concluzie firească a demonstrației ce a precedat-o, ci și o profesiune de credință, ce luminează strălucitor gîndirea și scrisul lui D. Caracostea, izvorîte în mare parte din cultul pentru Eminescu, despre care mărturisește, într-o notă cu un mai vădit caracter personal : „. . .noi, după ce am adîncit paginile lui Eminescu și ne-am pătruns de ce minunat instrument de expresie este limba noastră, sîntem îndreptățiți să zicem : în zile de îndoială, ceea ce-mi susține credința în destinele viitoare ale poeziei neamului meu, și prin aceasta a întregii lui culturi, ești tu, limpede ca cerul Italiei și bogată ca pămîntul pe care trăim, sfîntă limbă românească" (p. 168).

Motivîndu-și alegerea subiectului pentru comunicarea pe care o prezenta în ședința publică solemnă a Academiei Române, D. Caracostea considera că „Pentru contemplarea creațiunii lui Eminescu, calea cea mai dreaptă este evocarea trăită a acelor imagini centrale, care sînt simbolurile lui" (p. 151). După părerea lui Caracostea, simbolurile „sînt cele mai cuprinzătoare". Ce înțelege el prin simbol, explică iarăși destul de limpede. „E vorba, preciza D. Caracostea, de acele icoane, figuri omenești, aspecte din natură, în care poetul a intipuit o valoare deosebit de scumpă. Cristalizînd în jurul lor o întreagă creațiune, ele au un caracter central și sînt deci chemate să dea inițiativă esenței poemului" (*ibidem*). După această punere în temă și lămuriri preliminare, D. Caracostea face o trecere în revistă a simbolurilor utilizate de Eminescu în *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Înger și demon*, *Împărat și proletar*, *Melancolie*, *Noaptea*, *Singurătate*, *Floare albastră*, *Călin*, *Strigoii*, *Rugăciunea unui dac*, în *Scrisori* etc.

Cîteva dintre observațiile atît de pertinente ale lui D. Caracostea interesează în egală măsură pe istoricul literar și pe folclorist. La capitolul dedicat simbolurilor din *Călin*, D. Caracostea punctează esențialul în legătură cu ceea ce îndeobște se particularizează prin noțiunea de filon folcloric în creația eminesciană. „Aici, atrage atenția D. Caracostea, se poate urmări și cum plăsmuia Eminescu, direcția procesului creator care ducea la preamărirea marilor valori ale vieții. Din complicata rețea de întîmplări ale peripețiilor unui basm, poema s-a liberat treptat de orice balast. Din izvorul primitiv, n-a mai rămas decît mireasma fabulosului, din care răsare acea minune de frumuseţe fizică şi morală : fata de împărat. Ca într-o simfonie se împletesc temele : patimă şi suferinţă, şi apoi apoteoza de mit din final : la nunta în codru, întreaga natură preamăreşte iubirea credincioasă" (p. 154).

Un spaţiu larg acordată D. Caracostea prezentării imaginilor-simbol din *Scrisoarea a III-a*. Figura lui Mircea cel Bătrîn este impresionantă prin tot ceea ce întruchipează ea, iar D. Caracostea are meritul de a fi reuşit să releve cadrele în care se statuează această imagine-simbol, cu întreaga şi adînca ei semnificaţie. Analiza lui Caracostea are valoare antologică, de unicat, şi numai cu greu rezistăm tentaţiei de a nu reproduce textual întreaga demonstraţie.

Vom stărui însă asupra unui alt simbol folosit de Eminescu în această capodoperă a creaţiei lui şi a întregii literaturi, acela al visului profetic despre creşterea Imperului Otoman. ,,A fost, subliniază D. Caracostea, o inspiraţie genială aceea de a zugrăvi creşterea otomană prin visul profetic". Legenda utilizată de Eminescu ,,are un fond folcloric străvechi şi aparţine legendelor despre origini". După ce aminteşte documentele în care este atestată legenda şi răspîndirea ei în timp şi spaţiu, fiind una dintre creaţiile frecvent şi general cunoscute, D. Caracostea insistă asupra faptului că, ,,deşi, prin răspîndirea ei, legenda stătea la îndemîna tuturor, ea rămînea ascunsă ca într-un bloc de marmură o statuie, pînă ce Eminescu i-a scos la iveală puterea expresivă. Prin el, alegoria viselor şi a prevestirilor a devenit expresivitate largă, simbol" (p. 157).

Prin toate aceste elemente, care neapărat trebuiesc coroborate cu întreg scrisul lui D. Caracostea, comunicarea prezentată la Academia Română marchează un pas însemnat în punerea în valoare a creaţiei eminesciene, aşa după cum şedinţa publică solemnă de la 16 iunie 1939, consacrată împlinirii a 50 de ani de la moartea poetului, consemnează un moment important, dar nu singurul, al interesului şi efortului înaltului for ştiinţific şi de cultură pentru mai buna difuzare şi cunoaştere a operei poetului naţional al românilor — Mihai Eminescu.

COMMEMORATING MIHAI EMINESCU AT THE ROMANIAN ACADEMY

(Abstract)

The Romanian Academy organized a solemn public meeting, on June 16, 1939, to commemorate 50 years from Eminescu's death. The poet, playwright and philosopher Lucian Blaga, also member of the Academy, was asked to speak about Eminescu but he refused. The present paper contains two Lucian Blaga's letters on this matter that have not been published so far.

Some very interesting speeches about the works and personality of Mihai Eminescu were delivered by C. Rădulescu Motru, President of the Romanian Academy; Dumitru Caracostea and George Murnu,, members of the Academy. Extensive excerpts from C. Rădulescu Motru's and D. Caracostea's communications are included and discussed at length in this paper.

RĂDĂCINI FOLCLORICE ȘI MITICE AUTOHTONE ÎN DRAMATURGIA LUI MARIN SORESCU *

ION T. ALEXANDRU

Poetul Marin Sorescu și-a cîștigat un binemeritat și definitiv loc și în cadrul dramaturgiei românești contemporane, încă din prima perioadă a creației sale dramatice (1968— 1982), făcîndu-se repede cunoscut ca autorul unor memorabile „parabole gnostice și drame meta-istorice" [1], în general piesele sale abordînd dramaturgic „o viziune a destinului" — ca și cele ale lui Horia Lovinescu sau D. R. Popescu —, dar individualizîndu-se pregnant prin căutarea înfrigurată a „căii ieșirii din absurd", de cele mai multe ori de nuanță filozofică, și prin privirea istoriei drept „pretext și meditație" [2].

Primele trei piese ale dramaturgiei sorescіene : *Iona* (1968), *Paracliserul* (1970) și *Matca* (1972) — care formează trilogia dramatică intitulată, mai tîrziu, de către autor, *Setea muntelui de sare*, cu o revelatorie sintagmă metaforică a spiritului autodevorant în nepotolita sa „sete" de cunoaștere — se înscriu în albia generală, reflexiv-filozofică, adînc meditativă, a întregii creații — poetice și dramatice — a autorului *Morții ceasului* și *Ionei*, și devin emblematice pentru teatrul său prin excelență „poematic, parabolic și arhetipal"[3]. Convins fiind că „funcția poeziei" — și, prin extrapolare, a întregii literaturi — „e mai degrabă una de cunoaștere", ea trebuind „să includă filosofia", dorința autorului trilogiei dramatice mai sus amintite este aceea de a încorpora mesajului pieselor sale o tentă filozofică relevantă grație utilizării unor „simboluri deschise", procedeul literar recurent — „prin care își asigură montajul hermeneutic"[4] — fiind acela al motivului „teatrului ca lume" *(theatrum mundi)*. Astfel, motivul literar respectiv apare încă în prima piesă, *Iona*, unde mitul biblic

---

* Capitol abreviat din secțiunea a III-a, *Dramaturgia*, a lucrării noastre *Rădăcini folclorice și mitice autohtone în literatura română contemporană*, elaborată în cadrul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, în perioada 1981—1985, pentru care vezi : „REF", nr. 1—2/1984 *(L. Blaga)* ; nr. 2/1985 *(Ștefan Bănulescu)* și nr. 2/1986 *(D. R. Popescu)*, precum și *Poezia română contemporană și folclorul — preliminarii*, în „Anuarul I.C.E.D.", Consiliul Culturii și Educației Socialiste , seria A, vol. 3, Comunicări. Sesiunea științifică dec. 1981, București, 1981, p. 205—218, iar, recent, *Cultura populară autohtonă — sursă a universului imaginar al literaturii românești contemporane*, în „Anuarul I.C.E.D.", C.C.E.S., seria A, vol. 6—7, Comunicări. Sesiuni științifice 1984—1985, București, 1987, p. 169—182.

[1] Cf. Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane. 1944—1984*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 233.

[2] Cf. Romulus Diaconescu, *Dramaturgi români contemporani*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1983, p. 81 ; 106—129.

[3] Cf. Mihaela Andreescu, *Marin Sorescu. Instantaneu critic*, București, Editura Albatros, col. „Monografii", 1983, p. 8.

[4] Cf. Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 237.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 4, p. 317—327, București, 1989

este figurat dramatic printr-un infinit și stratificat univers, de nepătruns, fiind ocurent apoi și în *Paracliserul* — sub forma lumii reprezentată de o catedrală — sau în *Matca*, în care cosmosul se va mișca în jurul ideii de perpetuare a fecundității și genezei.

Recunoscînd faptul că originalitatea estetică a dramelor metaistorice sorescieme (*Răceala*, *A treia țeapă* etc.) constă și într-o pronunțat populară familiaritate a expresiei dramatice — ca performare verbală a simulării culte, prin analogie, a unei „mentalități țărănești-folclorice asupra istoriei, simplă dar cu adînci înțelesuri"[5] —, în demersul nostru de identificare a unor „rădăcini" mitico-folclorice în teatrul lui Marin Sorescu ne vom axa totuși — deocamdată — asupra pieselor sale din trilogia parabolică gnostică *Setea muntelui de sare* și, în special, asupra *Paracliserului*[6]. Selecția se motivează, în primul rînd, din punct de vedere ideatic, căci dacă în piesele metaistorice posibilele elemente de sorginte populară sînt prioritar de natură formală, iar — în cadrul trilogiei, în general gnostice, *Setea muntelui de sare* — *Iona* excelează ca o dramă a cunoașterii, „parabolă în spirit socratic a acesteia"[7], în timp ce *Matca* se relevă îndeosebi ca o tragedie cu mesaj optimist, umanist, de biruință finală totuși a vieții în lupta cu capriciile naturii total potrivnice, *Paracliserul* ne apare clădit semantic pe substanța dramatică a unui mit folcloric autohton fundamental, „mitul estetic", văzut de George Călinescu în *Meșterul Manole*. Așadar, transcendînd elementele de ordin formal, de „structură de suprafață" (N. Chomsky) folclorică — posibil ocurente în structura dramatică a altor piese, inclusiv sorescieme —, *Paracliserul* se poate defini taxinomic ca o dramă reprezentativă a creației prin cunoaștere, deci o parabolă gnostic-creativă în spațiul spiritual distinct al dramaturgiei lui Marin Sorescu, o piesă care se poate revendica și de către mult invocata „inspirație folclorică" numai prin prisma unei „structuri de adîncime", ideatice, în termenii extrapolați semantic ai gramaticii generativ-transformaționale. Această realitate estetică indubitabilă a *Paracliserului* sorescian a fost relevată pînă acum mai mult sau mai puțin periferic și timid în comentariile, numeroase de altfel, de care s-a bucurat din partea criticii dramatice și literare, în general absorbită de mesajul său dramatic filozofico-gnoseologic incontestabil. Apoi, toate cele trei drame ale trilogiei *Setea muntelui de sare*, în măsura în care se pot integra teatrului absurd european, existențialist, sub auspiciile căruia s-au născut (S. Beckett, Eugen Ionescu, A. Camus) ca viziune dramatică — în tendința lăudabilă a sincronizării cu problematica literaturii universale contemporane —, devin tocmai prin reactualizarea dramatică modernă a conotațiilor mitului „Meșterul Manole" ca „Prometeu român", autohtonizat, „poetice replici la teatrul absurdului"[8]. Din această perspectivă, chiar dacă situațiile dramatice-limită au și un substrat ideatic existențialist, ele lasă totuși deschisă posibilitatea, fie și virtuală, a unei salvări (Iona, de pildă, moare rostind totuși plin de speranță : „răzbatem noi cumva", sinuciderea sa neprimind o conotație agnostică, ci pe cea a unei alte etape, calitativ superioare, lăuntrice, în traiectul uman cognitiv), încît teatrul „absurd" sorescian a fost apropiat — ca atitudine existențialistă — de Camus, „asimilînd ambele ipostaze : pe aceea a « omului sisific » și pe aceea a « omului revoltei »"[9]. Ca atare, trilogia dramatică în discuție nu va pune nici un moment sub semnul întrebării ceea ce — ontologic vorbind — s-a numit „seninătatea ființei în perspectivă românească"[10]; mai mult, *Paracliserul* va reuși chiar performanța estetică a convertirii ipostazei creatorului de factură absurdă — „care conștient de imposibilitate făurește o operă pentru nimic : unei existențe fără scop îi corespunde o creație fără scop" — , încît acesta se va metamorfoza dintr-un „mim care simulează realitatea actului sub mască" într-un autentic creator, cutreierat de veleități chiar demiurgice, de extracție mitico-estetico-constructivă arhetipală neîndoielnică („Meșterul Manole"), devenind, deci, „simbolul supremei revolte titaniene, prometeice"[11]. Numai parcurgînd calvarul descoperirii adevăratei vocații umane — constructiv-estetice — *Paracliserul*, care „aprinde lumînări. Mai tînăr la început, mai bătrîn la urmă — cum trece vremea !" într-o „ultimă catedrală", „văzută din interior, cu un ochi atent la fuga stilului gotic", creînd „senzație de prea mult spațiu și prea puțin timp" (p. 66), își asigură libertatea propriu-zisă, extinzîndu-se pînă la dezmărginire și sfidare a înseși legilor gravitației, căci, încercînd să coboare fără schele — doborîte de „Paznicul surd" precum unui nou și inedit Meșter Manole — din vîrful turlei catedralei, nu se va prăbuși totuși, ci pur și simplu va pluti aureolat de biruința revelației „pietrei fundamentale", a autenticei esențe „divine" a umanității (= „piatra unghiului" — H. Lovinescu ; „cheia bolții" — Valeriu Anania etc.) și privind „lumea", universul aflat „de-a dreapta și de-a stînga" sa :

---

[5] *Ibidem*, p. 243.

[6] Vezi ultima ediție Marin Sorescu, *Paracliserul. Tragedie în trei tablouri*, în volumul *Ieșirea prin cer. Setea muntelui de sare (trilogie)*, II, București, Editura Eminescu, seria „Teatru comentat", 1984, p. 59—90, la care vom face trimiterile de rigoare.

[7] Cf. Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 233.

[8] Cf. Zamfira Popescu, *Omul teatrului poetic*, cap. IV, *Teatrul poetic românesc între mitic și mioritic*, 2. *Ființă și destin*, București, Editura Meridiane, 1981, p. 211.

„ — Ce mai faci, Doamne ? Ce-ți mai fac icoanele ? Că tu ai un milion de icoane vechi, pictate frumos de meșteri iscusiți, care te arată într-un milion de chipuri. Ba un munte, ba o apă, ba o pîine. Și eu am venit să te văd într-un singur fel. Și am luat-o de jos în sus. M-am rugat de toate pietrele, de toți sfinții, am crezut în toate lucrurile, în firide și ocnițe și în crăpăturile lespezilor. Mi-am suflat sufletul pe toți pereții să mă pot urca pînă aici. (Partea de sus a trupului a dispărut în golul boltei).

— Doamne, am venit să-ți mulțumesc pentru fum.

— (Tăcere îndelungată.) Acum ... parcă m-aș întoarce ... O fi nimerit vreunul ... Știi, să nu creadă că pînă și Paracliserul ... Numai că ... unde-or fi dispărut ? Încropisem niște schele ... schele ... Nu puteam să mă urc pe pereți ... Și uite, calc în jos ... (îngrozit) și alunec în sus ! Iar tu nu te vezi ... în afară de mine. Căci nu mai e nimeni mai sus decît mine. Iar eu plutesc, Doamne, pe nori, ca tine.

— (Revelație.) Și nu mai pot să cad ca și tine. Lumea e de-a dreapta și de-a stînga mea. Iar eu sînt în mijloc ...

---

[9] *Ibidem*, p. 212, și Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*. Ediția a doua, revăzută și adăugită, București, Editura Eminescu, 1971, *Cazuri literare insolite: Marin Sorescu*, p. 213—227.

[10] Cf. Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Eminescu, 1978, cap. *Basmul ființei*, p. 112 sqq.

[11] Cf. Z. Popescu, *op. cit.*, p. 213—214.

— (Înţelegînd.) Atunci ...

— (Strigă.) Eu !

— (Plîngînd.) Atunci ... Îmi pare rău şi de mine. (Pauză.)" (p. 85—86).

Paracliserul poate primi — ca şi *Iona* — conotaţiile unei drame a cunoaşterii, protagonistul dramatic devenind un erou gnostic foarte tenace, singular, într-un univers simbolizat doar de o ultimă catedrală, părăsită, drama revelîndu-se ca cognitivă „în măsura în care e o dramă a dubitaţiei"[12] :

„— (Privind îndelung zidurile albe.) Fumul meu nici nu se simte ... Ce şi-or fi zicînd ele, pietrele : « Fumul paracliserului — o nimica toată...» — (Arătînd flacăra lumînării.) Parc-ar fi apă ! [...] — (Scuzîndu-se.) Ştiţi, catedrala asta e uitată, da, foarte uitată, iar eu sînt un paracliser ... voluntar.

— (Meditînd.) Se dărâmă şi-asta mîine-poimîine. Vreun cutremur nou, ceva, şi atunci ... N-a avut credincioşi nici măcar cît o broască-ţestoasă ! [...] — (Caută ceva la temelia zidului, partea dreaptă, lîngă intrare.) Uite-o. — (Se opreşte în faţa unei dale mai negre.) Piatră, pietricică, încep cu tine. (Rîde puţin emoţionat.)

— (Lipeşte lumînarea de piatră şi începe s-o afume.) Fumul se cuibăreşte în adîncituri, piatra prinde muşchi şi licheni, muşchi fără licheni. Piatra prinde fum. — (Ascultînd.) Cum trece timpul ! Sfîr ! Sfîiîr ! — (Exaltat.) Flacăra s-a dus în slavă şi s-a depus, tot aşa, pe un zid de foc — eu lucrez aici la umbra lui. — (O nouă lumînare. Zîmbind.) Amăgim şi noi cum putem. — (Cu voce stinsă, privind în sus.) Iartă-mă, că mă îndoiesc chiar de la prima piatră. [...]—Credeam c-o s-apuc să isprăvesc pietroiul ăsta mai devreme de-un an." (p. 68—69). Aşadar, privită ca dramă exclusiv a cunoaşterii, *Paracliserul* propune un actant eroic care îşi asumă misiunea nobilă de a menţine aprinsă flacăra spiritului într-o lume („catedrală") lipsită de credinţă („credincioşi"), de un sens existenţial uman, a cărui viaţă cunoaşte acest unic ţel, iar lungul său monolog este performat dramatic sub forma unui multivalent — semantic şi stilistic — dialog (profund, sobru, dar şi ironic, zeflemitor) despre concepte fundamentale, de sorginte filozofică (viaţă, moarte, lume, divinitate etc.). La nivel metaforic-simbolic, „catedrala" părăsită — de oameni, dar şi de semnificaţie — reprezintă un spaţiu vidat, însăşi lumea care trebuie de fiecare dată supusă unui proces gnoseologic, umplută cu credinţa fermă a fiecărui individ într-un rost superior, filozofic, al existenţei, „afumînd"-o pentru a lăsa semne durabile ale patinei traiectoriei umane terestre. Ca atare, acţiunea modestă, aparent gratuită în plan „realist", inutilă, chiar „absurdă" — întreprinsă de Paracliser — îşi revelă în cele din urmă o ţintă sublimă, spirituală : „declanşează şi menţine pulsaţia spre înalt proprie omului, se mistuie pentru ideal", drama respectivă devenind implicit „o parabolă deopotrivă de mucalită şi serioasă centrată pe ideea devoţiunii pentru ideal"[13], tocmai în această ambivalenţă stilistică constînd trăsătura distinctivă a scriiturii dramatice soresciene. De aici posibilitatea şi necesitatea comparării ideatico-semantice — în mare măsură — a destinului Paracliserului cu cel al arhetipalului „Meşter Manole", ca ipostaziere dramatică cultă contemporană a acestuia din urmă, căci în ultimă instanţă „ambii se jertfesc în numele *durabilităţii*", cu deosebirea că în timp ce „unul ctitoreşte (Manole), adăugînd un semn statorniciei, celălalt (Paracliserul) afumă creînd istorie" [14]. Iar *Paracliserul* — ca discurs dramatic — poate fi interpretat şi ca o „artă poetică" despre „locul şi misiunea creatorului într-o lume contemporană atît de contradictorie" [15] prin reiterarea şi adaptarea, specifice genului, a sensurilor originare conţinute de către modelul mitic ancestral, încît drama capătă dubla conotaţie gnostico-creativă fiindcă tragicul protagonist dramatic surmontează pendularea dureroasă între „credinţă şi tăgadă" (T. Arghezi), prin căutarea febrilă şi descoperirea „pietrei fundamentale", asemenea tuturor confraţilor săi dramatici culţi care întruchipează literar-artistic acelaşi concept fundamental arhetipal de *homo aestheticus-constructivus* : „— (Trece de la această dală la cea vecină.) Piatra fundamentală am pus-o. — (Rîde.). De-acum totul va fi mai simplu". (p. 69). Din acest moment dramatic crucial Paracliserul va acţiona efectiv asemenea unui „zidar" şi va aspira ascensionarea „la altar" — deci spre beatificare — , în rîndul „sfinţilor", cu revelatoria sugestie simbolică a resurecţiei aureolate numai prin acte umane creative : „ — (Tehnicist.) Cele proaste absorb mai lacome întunericul. Parc-ar fi nişte ochi morţi, înţepaţi de furnici. —(Atent.) Asta şi-a cam făcut suma. Buun. Am uitat însă crăpătura dintre ele. — (Sudînd-o cu luminarea.) Liniile drepte îmi mănîncă o groază de fum. — (Idee.) Să te las aşa? — (Convingere.) Nu se poate. Laşi încheieturile neafumate, toată afumătura se dărîmă. — (Se vede o firidă prin apropiere.) O firidă ! Asta-mi mai lipsea ! Torni în ea ca-ntr-o gură de iad. — (Lucrează ca un zidar, îndesînd fumul cu mîna, netezindu-l cu dosul palmei. Îşi îndreaptă spinarea, oftează.) O să ajung eu vreodată la altar? — (Ca pentru sine, explicativ.) Acolo sînt sfinţii . . . — (Nostalgic.) Toată viaţa mi-am visat să luminez o aureolă. — (Rugăciune.) Sfinţilor, primiţi-mă în rîndul vostru măcar ca figurant. Voi sînteţi bătrîni, poate-au început să vă doară anii, zugrăviţi pe fiinţa voastră în atîtea etape. Îngăduiţi-mi să îndeplinesc măcar treburile mai neînsemnate din firide şi ocniţe. Aş putea, de pildă, să mănînc lumină la Cina-cea-de-taină şi să suflu în aureolele voastre, după ce se termină slujba. Iar din cînd în cînd, la distanţă de-o jumătate de perete, să-mi fac mîinile pîlnie la gură şi să urlu, o dată pentru credincioşi şi o dată pentru necredincioşi : Aleluia ! Aleluia !" (p. 71—72).

---

[12] Cf. M. Ghiţulescu *op. cit.*, p. 233.

[13] Cf. Gh. Ciompec, *Motivul creaţiei în literatura română*, Bucureşti, Editura Minerva, Seria „Universitas", 1979, p. 240—241.

Într-un epilog dramatic, într-adevăr aureolat, se împlineşte marea nostalgie a protagonistului („Toată viaţa mi-am visat să luminez o aureolă".) care îşi dă singur foc veşmintelor, sub cupola catedralei, autotransformîndu-se într-un rug mistuitor, performînd astfel cu expresivitate simbolică ideea jertfei creative, totale, pe „altarul" unei cunoaşteri profund creatoare, spirituale : „ — Şi mucul ăsta de lumînare . . . Să văd dacă mai e bun de ceva . . . — (Îşi aprinde veşmintele.) O să-l las să ardă . . . pînă la capăt . . . Aşa, de sufletul meu . . . (Sus nu mai e decît un rug, aruncînd lumini fantastice peste catedrala neagră.) — Așa ... de sufletul ... meu". (p. 86).

---

[14] Cf. R. Diaconescu, *op. cit.*, p. 111 ; pentru sugestii de ordin istoric şi istoriografic, vezi Al. Zub, *A scrie şi a face istorie*, Iaşi, Editura Junimea, col. „Humanitas" — 21, 1981.

[15] Cf. M. Ghiţulescu, *op. cit.*, p. 234.

Această scenă finală a tragediei sorescienе devine foarte elocventă pentru „soluția spiritualistă" propusă în conflictul dramatic dintre om și existență — specific teatrului autorului *Paracliserului* —, pentru „eliberarea spirituală" : „Ca psalmistul arghezian, el vrea un semn, iar semnul divinității întîrzie să apară, Paracliserul piere mistuit de propria pasiune"[16]. Pe de altă parte, comentînd elemente din textul dramatic sorescian care ar sugera chiar „direcția acestei eliberări spirituale", se recunoaște, de către același reputat critic literar contemporan, și faptul estetic pe care ne străduim să-l acreditām în demersul nostru, și anume acela că „O trimitere la *Meșterul Manole* și, deci, la creația care impune o ispășire, o implicare totală și o experiență irepetabilă, nu este fără temei"[17]. La nivelul textului dramatic ca atare se pot identifica, într-adevăr, mai multe secvențe care pot face o trimitere ideatico-semantică la arhetipalul, miticul model epic (legendar, baladesc) al „Meșterului Manole", în stilul tipic sorescian, dintre care spicuim :

„ — (Face umbre.) Ia te uită !

— (Cu voce stranie.) Zidul ăsta e nebun, nu știu ce are, îmi văd pe el trei umbre, la trei vîrste diferite. N-am făcut niciodată trei umbre pămîntului, cel mult două, o dată într-o duminică, gătit cu vise noi . — (Uimit.) A mai apărut una, s-a cocoțat sus. Sînt cel mai somnambul, peste umbrele normale . — (Crescendo.) Și încă vreo două ; curg raze la picioarele mele.

— (Studiind lumînarea.) Ce fel de lumină, cum o fi căzînd anume? E drept că au murit prin ziduri fel de fel de oameni, de atîtea milenii se zidesc și mor. Poate mai există suflete nemestecate bine de uitare, memorate bine, vreun crîmpei de ochi, de geană, de gleznă, care prind acum raza mea, și iau forma mea, și se mulțumesc fie chiar și cu forma mea, numai să se mai întruchipeze o dată" (p. 76) ;

„ — (Hotărîre bruscă.) N-o mai termin. Lăsați-mă să cobor, o biserică mai neagră decît asta nu mai pot face. Așa că nu vă fie frică ... — (Dă să coboare.) Încet, încet. Să mă țin bine de schele ... — (Observă că i s-au luat.) Scările ! Repede, scările ! Cine mi-a furat scările? Cad ... Mă întorc jos, la temelie, adînc, lîngă sfinții părinți care nici ei n-au înțeles mai mult decît că sînt sfinții părinți. Mă lungesc lîngă ei, îmi trag o lespede pînă peste cap, una veche, cu scrisul cam șters, de nu se mai deslușește nimic decît o înșiruială de litere, care, oricît s-ar căzni, nu mai pot face nici un cuvînt. Și va fi bine așa ... C-o să fie liniște — și n-o să se deslușească nimic. — (Observă că plutește.) Deci, nu cad. — (Contrariat.) Nu se poate ... Am dreptul la prăbuşire, ca orice corp. — Ca orice corp viu cînd cade mort. — Ca orice corp mort cînd cade și nu învie" (p. 84—85), ca și la toposul specific mioritic („gură de rai") :

---

[16] Cf. Eugen Simion, *Obsesia Paracliserului*, în vol. Marin Sorescu, *Ieșirea prin cer*, *op. cit.*, p. 62.

[17] *Ibidem;* în acest sens, vezi, mai recent, și Marian Popescu, *Chei pentru labirint — Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu și D. R. Popescu*, București, Cartea Românească, „Eseuri", 1986, cap. II. *Teatrul sau tentația labirintului*, subcap. *Iter perfectionis*, p. 68—69 sau Mircea Cristea, *Condiția existențială a personajului sorescian*, în „Suplimentul literar-artistic al Scînteii Tineretului", an VII (1987), rubrica „Teatru", 27. VI. 1987, p. 8, col. 1—2 ; de asemenea, vezi și Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 217, și Nicolae Constantinescu, *Lectura textului folcloric*, București, Editura Minerva , seria „Universitas", 1986, cap. 3. *Finalitate și diversitate în interpretarea folclorului*, p. 148—149, cu referiri îndeosebi la poemul sorescian dedicat *Meșterului Manole*.

„ — (Rugăciune.) Ghimpe pe ariciul unui scai, țip de sete după sfînta lună. — (Crescendo.) O, scaiul care și-a pierdut oaia pe-o gură de rai, cine-l mîngîie și cine-l îmbună? — (Încet.) Doamne, tu ești oaia mea cea rătăcită, fără tine mă simt nepereche. Ia-mă-n coadă prin lumea ta infinită, ori măcar în luna cea din ureche..." (p. 78)

sau la paremiologia populară, într-o structură verbală de adîncime :

„ — (Numără.) Trei, patru, cinci ... — (Bucuros.) Am ajuns la șapte. — (Certîndu-se.) De ce faci șapte umbre pămîntului degeaba?" (p. 76).

La nivelul pur simbolic al textului dramatic în discuție, simbolul central — al zidurilor afumate de către Paracliser — este multivalent : pe de o parte, „omul, obsedat de o existență transcendentă a lucrurilor, și-a ales o muncă (o cale de ispășire) deliberat deficilă pentru a istovi o dorință aprigă de creație"[18], opțiunea „epuizării" fiind voluntară, ca și recluziunea înlăuntrul misiunii personal asumate : „ — (Aproape fericit.) Există o voluptate și a epuizării. Ce extraordinar trebuie să se simtă lămîia bine stoarsă ! « Iată sînt stoarsă de tot. M-am risipit în eter, am acrit toți aștrii, ziua asta pînă-n străfunduri ... » —(Pe alt ton.) Pămîntul, stors printre degetele noastre, oftează și el de plăcere : « Sînt sleit de istorie, de geografie, de geologie, de suflet, de tot — nu mai există mîine, sînt stors definitiv. » (Oftează.)" (p. 79—80). Acest simbol mai posedă însă și o altă conotație, la fel de importantă ideatic ca și prima, afumarea pietrelor catedralei semnificînd „a-i da o *istorie*, o *tradiție*, a pune în spatele unui obiect simbolic (catedrala) o vechime care să întărească ideea de durată și de durabilitate"[19], „obsesia paracliserului" constînd tocmai în regretul că reprezintă „o singură generație" : „ — (Invidie.) Ce mai funingine prin hardughiile alea gotice, pline de țevi ! Bine, ele au atîtea secole ... Ele au atîtea generații de pereți ... Eu, oricum, sînt o singură generație ... — (Parcă-și face-n necaz.) Vrei, nu vrei ... Nu știu cum o fi prin alte părți..." (p. 69) și că în catedrala în care a nimerit e un „paracliser ... voluntar" : „— (Privind în jur.) Pietrele acestea sînt îngrozitor de noi ! Îngrozitor de neafumate. Rînjesc ca niște dinți de drac. — (Trist.) Aici, nici o lumină n-a ajuns în cer ..." (p. 67).

Menținîndu-ne la același etaj superior, simbolic, al „textului" *Paracliserului*, scena finală — aureolată de „plutirea" și nu de „prăbușirea" actantului dramatic solitar — a afumării zidurilor catedralei, cînd, stingîndu-se ultima lumînare, acesta își aprinde veșmintele mistuindu-se cu spiritul împăcat în flăcările propriei credințe pătimașe, se investește cu o conotație simbolică extrasă din arhetipul mitico-folcloric al „jertfei zidirii" creatoare : „orice operă, nu numai cele mari, e paricidă, presupune transferul de viață de la artist în materia inertă pentru ca aceasta să dobîndească viață (artistică)"[20], orice fel de creație fiind — deci — epuizantă. De asemenea, creația solicită obolul eforturilor jertfelnice prin excelență individuale, în *Paracliserul* existînd—de fapt— un singur personaj cuvîntător (deci, purtător de spirit creator), căci „paznicul surd" își manifestă prezența printr-un singur cuvînt, monosilabic („Na !"), rostit în ultimul tablou, și printr-un singur gest dramatic malefic, necomunicativ însă (doborîrea schelelor), cuvîntul de ordine al protagonistului trebuind să reia o replică recurentă a eroilor gnostici și creatori sorescieni („Trebuie să mă descurc singur".) : — (După o mică pauză.) Și din cauza asta, uite ce paznic am ! — (Strigă.) Surdule ! — (Resemnat.) Trebuie să mă descurc singur. — (Idee.) Țin lumînarea aprinsă doar jumătate din timpul necesar arderii ei. O sting. Cealaltă jumătate de timp o țin stinsă. — (Zîmbind.) Să ardă stinsă, să-i afume pe sfinți în gînd. În jurul flăcării plutește posibilitatea stingerii ei". (p. 82).

---

[18] Cf. Eugen Simion, *loc. cit.*, p. 61.

[19] *Ibidem.*

[20] Cf. Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 241.

Dincolo de similitudinile ce se pot identifica între comportamentele dramatice ale eroilor gnostici sorescieni, ca și între țelurile acestora, există totuși și trăsături distinctive sigure, inconfundabile. Astfel, în timp ce Iona ajunge accidental, dintr-o cauzalitate exterioară voinței sale, în gura chitului, Paracliserul este „voluntar", ca și claustrarea sa în catedrală, unde se închide nesilit de nimeni, ci prin proprie opțiune, deliberată. Apoi, pe cînd „în *Iona* problema-cheie este a *ieșirii*, în *Paracliserul* accentul este împrumutat de sensurile lui *a ajunge*" [21], așadar un țel în sens invers, iar dacă Iona nu găsește o soluție pentru „ieșire" decît sinuciderea — ca o altă etapă, lăuntrică, a aventurii care rămîne cunoașterea —, Paracliserul intuiește chiar de la început soluția și direcția unică a acesteia în tentativa sa sublim spirituală prin gratuitatea exterioară („în sus") : „Flacăra o ia în sus, fumul o ia în lături. Se depune pe pereți : semn că flacăra și-a găsit adevăratul ei drum în sus". Urmînd drumul „în sus", al *flăcării*, Paracliserul optează simbolic — de fapt — pentru „ardere în procesul creației", *fumul* primind — prin antiteză — conotația de „semn al umbrelor și îndoielilor, al neliniștilor devoratoare ce însoțesc calvarul creației" [22], catedrala însăși — ca „topos" al acțiunii protagonistului dramatic — fiind semnul distinctiv al stilului arhitectural gotic care, conform aprecierii estetice revelatoare a lui L. Blaga, „cu formele sale abstractizate, cu materia sublimată, liniile țîșnite spre cer, cu articulația sa spațială descămată, înseamnă, înainte de orice, un elan spiritual de jos în sus, o transformare a vieții în sensul transcendenței" [23]. Din această perspectivă comparatist stilistică, simbolizatoare (cu virtuți metaforico-simbolice), gestul Paracliserului dobîndește nu numai semnificația acordării de „istorie", „tradiție" — în general, de diacronie — unui edificiu oarecare, ci chiar și aceea, superioară, de ctitorire a ceva care se înalță semeț spre tăriile celeste, multivalent semantice : „*Paracliserul* (plutind cu lumînarea lui, sus, în turlă, ca într-o minune) : Acum o țin mai mult stinsă, suflu în ea, suflarea mea o încălzește și scoate un fel de abur subțire, care se depune pe pereți. De-aș avea putere să duc pînă la capăt această ctitorie ! — (Încurajîndu-se.) Nu mai e chiar așa mult, sînt aproape de săgeata înălțată ca un deget care are ceva de spus". (p. 84). Continuînd demersul nostru comparatist în cadrul „modelului actanțial" al dramelor cunoașterii și creației sorescienc, putem opera dihotomia ,,inițiați"/,,neinițiată" între protagoniștii din *Iona* și *Paracliserul* — pe de o parte — și Irina, protagonista din *Matca*, aflată totuși în cursul unui proces avansat de ,,inițiere" prin înfruntarea unor situații-limită create de o natură ostilă — pe de altă parte.

---

[21] Cf. R. Diaconescu, *op. cit.*, p. 110.

[22] *Ibidem.*

[23] Apud *ibidem*, p. 110—111.

Extrapolînd comparația *Paracliserului* cu piese din cadrul teatrului existențialist ,,absurd", ,,așteptarea", cu care debutează comportamentul său dramatic, a ceva sau a cuiva care nu (mai) apare, este fără îndoială de extracție beckettiană [24], însă personajul sorescian se înarmează împotriva ireversibilității timpului nu numai cu cuvinte, multe cuvinte, ca la existențialiști, ci și cu o doză apreciabilă de fin umor și (auto)ironie, nu o dată de natură populară (performare a unei mentalități rural-populare), caracteristice lui Marin Sorescu : ,,— Ia să vedem, ce mai scrie pe icoane? Se simte gălbenușul de ou. — (Pe gînduri.) Sfinții ies din gălbenuș de ou, ca parașutiștii din avion. Cîtă vreme va mai fi un ou, minunea va plana deasupra noastră" (p. 77) ; ,, — (Explicîndu-se). Pentru că nu pot ajunge în fața Lui fără o lumînare întreagă în mînă. — (Imaginîndu-și.) El stă pe nori, sînt nori de bună calitate, care îl țin. Sînt nori care nu plouă cînd el vrea să fie secetă, ca un potop uscat". (p. 82)

Apoi poetul-dramaturg român reușește să depășească ,,paradoxul nihilismului", respectiv ,,să refuzi viața așa cum e, — absurdă, în cazul de față — fără a-ți imagina o alta mai bună" [25], de unde geneza unei reflecții revelatoare precum următoarea : ,,— (,,Corul" se oprește, orga tace. Paracliserul sare în picioare, se pomenește răcnind.) Că nu vedem de nicăieri semnificația că această ardere pur și simplu ar însemna vreo minune ! (Cu fluturări nervoase din mîini, stinge lumînările.) — (Din întuneric.) Doamne, poate un bec mai mare, poate altceva . . ." (p. 74 — 75). Ca atare, actul creator al Paracliserului dobîndește virtuți sisifice pregnante, în cazul lui ,,absurdul" constînd în ,,voința de a crea continuu, anulată de imposibilitate" [26] : ,,*Tabloul II* . . . Pereții, pînă la înălțimea Paracliserului, sînt înfloriți de lumînări care ard. Paracliserul, mai bătrîn cu o etapă, se plimbă de colo-colo, mai îndreaptă o făclie, mai aprinde alta nouă. . . . [. . .] *Paracliserul* (privind cu admirație) : Mai seamănă și ea a catedrală. Îi trebuia un cor. (Arată lumînările.) — (Cu emoție.) Acum e o catedrală în puterea sfințeniei. [. . .] — (Trist.) Îmbătrînim, ni se duce veacul. Și trebuie să ne umplem cu ceva. . ." (p. 73), nutrind permanent convingerea că întreprinde — în felul său — ,,o mică minune" dedicată ,,unei idei mărețe", așadar, unui ideal creativ umanist prin excelență, ceea ce apropie mesajul dramatic sorescian de acela lovinescian din piesa *Omul care și-a pierdut omenia* : ,,— (Rîde ușor, privind pereții.) A trebuit să fac și eu o mică minune. Minunile sînt primite sus, dacă sînt puse în slujba unei idei mărețe" (p. 73).

,,Idealul clasic al omului" (Tudor Vianu), care — dincolo de conștiința propriilor și inerentelor slăbiciuni — se traduce prin irepresiva voință de a înfăptui chiar „minuni”, se bizuie pe nestrămutata convingere că în sine sălășluiește o adevărată forță demiurgică, descoperită numai prin calvarul autocunoașterii și al pătrunderii nelimitate a tainelor universului, de unde și „imnul” înălțat simbolic de către protagonistul dramatic sorescian „pînzelor albe” „pînă în care ne-a fost dat să gîndim”, așadar — cum ar spune Constantin Noica — pînă la „gîndirea despre gînd”, transsubstanțiind cult o sintagmă a limbajului popular : „ — (Solemn.) Eu mă uit — și stelele răsar pe altă planetă. Eu vorbesc, și tună și fulgeră pe altă planetă. Sînt slăbănog ca o furnică, dar forța mea crește înspăimîntător pe altă planetă. Și sînt Dumnezeu acolo — fără să știu. — (Încercînd să minimalizeze.) Poftim ce-mi trece prin cap ! Eh, gînduri, împinse *pînă-n pînzele albe* [subl. ns., I.T. Al.]. — (Oprindu-se din lucru.) Eu aș vrea să înalț un imn pînzelor albe. Acestor formidabile pînze albe — pînă în care ne-a fost dat să gîndim. Pot fi de nori, pot fi de aer mai rar, pot fi de prăpastie absolută. Noi trebuie să ne împingem pînă acolo. Să ne-aruncăm cu soarta înainte. Pînă în pînzele albe. . . ” (p. 70—71). Ajuns pe această culme prometeică a idealului uman, eroul gnostic-creator al dramaturgiei lui Marin Sorescu devine, implicit, și un erou al gîndirii filozofice elevate, care transcende viața și moartea : „ — (Alt ton.) Veverițele, sărind de pe o picătură pe alta, urcă prin ploaie pînă la coroana norului întunecos. Așa aș vrea, pe gîndurile mele, să urc pînă sus de tot, unde e posibilă liniștea, pentru că viața și moartea s-ar întîmpla mai jos de mine, ca ploaia sub nor. (Pauză.) — (Trecînd la altă piatră.) Dar așa, trebuie s-o iau din piatră în piatră” (p. 82).

---

[24] Vezi Samuel Beckett, *En attendant Godot*. Pièce en deux actes [Paris], Les Éditions de Minuit, 1952, 163 p. Trad. rom. *Așteptîndu-l pe Godot*. Piesă în două acte. Traducere de Gellu Naum, București, Editura Univers, col. ,,Thalia", 96 p.

[25] Cf. Zamfira Popescu, *op. cit.*, p. 214.

[26] *Ibidem.*

Putem concluziona că prin dramele sale gnostice, din trilogia *Setea muntelui de sare*, Marin Sorescu figurează dramatic — îndeosebi în *Paracliserul* — una dintre cele mai inedite și plurivalent simbolice ipostaze ale creatorului din teatrul românesc contemporan, transsubstanțiind cu originalitate — în limbajul său specific — mitul autohton al „Meșterului Manole”, dar și sincronizîndu-se cu direcțiile moderne ale literaturii dramatice universale actuale.

RACINES FOLKLORIQUES ET MYTHIQUES AUTOCHTONES DANS LA DRAMATURGIE DE MARIN SORESCU

(Résumé)

L’étude constitue la variante concentrée du chapitre consacré aux « racines folkloriques et mythiques autochtones » de la création dramatique d’un écrivain représentatif de la littérature roumaine contemporaine.

En effet, c’est une partie constitutive de la troisième section (consacrée à la dramaturgie roumaine actuelle) de notre travail — élaboré dans l’Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectologiques de Bucarest — qui se propose d’identifier le substratum folklorique et mythique autochtone de la littérature nationale contemporaine (d’après la Libération), du point de vue de ses auteurs représentatifs, voire même préfigurer une

possible typologie de la valorisation littéraire-esthétique de la culture populaire roumaine.

L'objet de l'étude est constitué par une pièce de théâtre-échantillon du point de vue de la perspective de notre travail, à savoir *Paracliserul* (Le sacristain).

Finalement, le but de notre démarche est de démontrer que le filon folklorique de la poésie de Marin Sorescu existe aussi dans la substance dramatique d'une pièce comme *Paracliserul* du cycle *Setea muntelui de sare* (La soif de la montagne de sel) du même auteur.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **DATINI DE IARNĂ DIN ZONA CÎMPULUNGULUI MOLDOVENESC**. Este un fapt de neuitat pentru tot românul acel moment măreț și nepereche, țesut din bucuria lăuntrică și migala plină de farmec a tinereții, pe care-l trăim de fiecare dată la cumpăna dintre ani, cu emoția participării totale, pînă în străfundurile ființei noastre, cînd obiceiurile strămoșești înscrise în sufletul veșnic viu al poporului, ca la o poruncă magică, își dezleagă baierele tainice și prin nămeții timpului răsună urările peste sat : ,,Anul nou cu bucurie / Și la vară să vă fie / Ploi la timp, noroc la plug / Multă roadă și belșug''.

Urarea străbună este tot atît de veche ca și noi. Prin ea oamenii își menesc unii altora ca într-un ritual ancestral sănătate, rodnicie pămîntului, copii cît mai mulți, bucurie în casă, gînduri curate, fericire în viață, noroc la însurătoare și măritiș, împăcare, dreaptă cumpănire, tărie la greu, păstrarea nealterată a virtuților de neam, toate cu acel simțămînt al dăruirii benefice din lumina sinelui către aproapele tău, prin datini devenite astfel ,,gesturi arhetipale mitice'' (M. Eliade).

Căci *datina este expresia cea mai vie a permanenței unui popor*. Ea s-a născut în timpuri imemoriale și s-a îmbogățit tematic și artistic pe spațiul etnic ca rod al statorniciei noastre aici, la vatra de obîrșie și, ca urmare, poartă prin memoria mitologică a tradiției ce o reprezintă seva spiritualității populare dintotdeauna.

Acest lucru este evident mai ales pentru obiceiurile sărbătorilor de iarnă, în principal cele legate de festivizarea Anului Nou, care în zona Cîmpulungului se desfășoară cu vigoarea și coloratura tradițională specifică, amintind de alaiul vechilor mascarade păgîne ce aveau loc la *Saturnalii*, *Calendele lui Ianuarie*, *Dionysii* ș.a., cînd ceremoniile ludice luau forma unor spectacole de bucurie frenetică ce reuneau la petrecere întreaga colectivitate.

Întîlnite în toate satele cîmpulungene înșirate pe valea superioară a Moldovei, din liniștea patriarhală a munților la Botoș, Fundu Moldovei, Pojorîta sau Sadova și pînă sub umbrele ctitoriilor voievodale de la Voroneț și Humor — așezări bine întemeiate, unde înnoirile prezentului se conjugă armonios cu măiestria tradițională și pitorescul locului —, datinile folclorice de Anul Nou se desfășoară aproape fără diferențieri esențiale, cel puțin ca mod de participare. Sînt totuși cîteva localități mai bine înzestrate și cu un repertoriu îmbogățit, ca de pildă Fundu Moldovei și Botoș, unde numărul mare de actanți integrați jocului, mulțimea rolurilor și varietatea formelor de manifestare folclorică cu acest prilej le dau un plus de vitalitate, fiind considerate de majoritatea cercetătorilor sate reprezentative pentru această zonă. De aceea, atenția noastră s-a îndreptat cu precădere aici, unde cadrele tradiționale autentice fac mai proprie desfășurarea obiceiurilor care, retrase într-un spațiu etern virginal, capătă amploarea mult așteptată.

Datina cea mai dezvoltată întîlnită aici de Anul Nou, ca un pivot central al tradiției, este *Cu uratul*, care în alți termeni înseamnă *Plugușorul* străbun. Chiar urările ce se rostesc cu acest prilej vorbesc de același bădica Traian și tot ritualul agrar cunoscut. Dar obiceiul se lărgește mult și se diversifică în raport cu vîrsta actanților, prin integrarea unor formații de ,,bandă'' cu *Căprițe*, *Urs*, *Nunta țărănească* etc.

Cu uratul umblă toți copiii începînd de la vîrsta de 4—5 ani, tinerii și chiar oameni bătrîni. Copiii mai mici, constituiți în cete de cîte trei, patru sau cinci persoane, umblă ,,cu uratul'' numai cu un clopoțel sau două și avînd cîte o trăistuță învrîstată, lungă pînă în călcîie. Ei strigă în cor ,,hăi, hăi !'' și urează cîte unul pe rînd la fiecare casă : ,,Mîine anul se-nnoiește / Plugușorul se pornește / Și începe a ura / Pe la case-a colinda / Iarna-i grea, omătu-i mare / Semne bune anul are, / Semne bune de belșug / Pentru brazda de sub plug", primind darul îndătinat : un colăcel sau bani din partea gazdei.

O altă categorie de urători este *ceata buhaiului mic*, formată tot din copii, de vîrstă școlară, dar avînd roluri precise, și anume : urător cu clopoțel, cel ce trage buhaiul, unul sau doi cu biciul și un muzicant cu fluier, muzicuță sau acordeon. Ei urează pe la case, însoțind rostirea textului poetic de sunetul clopoțelului, „mugetul" buhaiului care vibrează, pocnetul bicelor și de acompaniamentul instrumentului muzical care cîntă melodia *La fereastră*, și dorind gazdelor pentru întreg anul ce vine : „... la toate mesele / numai inimi vesele".

Ca o variantă a buhaiului mic întîlnim ceata de urători care, pe lîngă formația amintită, mai are două Căprițe cu Cioban care le joacă, Ursul și cîteva personaje mascate : Țigan și Țigancă, iar uneori cîte un Jidan sau Negustor. În acest caz desfășurarea obiceiului începe cu urarea obișnuită la fereastră, după care urmează *Jocul caprelor*, la care ciobanul strigă : „Ța, ța, ța căpriță ța / Te-am adus din Gemenea // Cît îi muntele de' nalt / Cu șapte capre-am urcat/ Nu știu ursul le-a mîncat / Cu una am venit în sat", iar în final : „O bătaie ș-apoi sus / Că ți-oi da iarbă pe fus / Și ovăz de cel ales". De asemenea, Țiganul joacă Ursul, în timp ce muzicantul cîntă melodia specifică *Ursăreasca*, apoi joacă și pe Țigancă și spectacolul se încheie cu o urare pentru gazdă spusă de conducătorul cetei.

Ceata buhaiului, organizată de flăcăi și numită *bandă*, este formația cea mai numeroasă și mai complexă întîlnită aici. Participanții, cîte 30—40 la număr, sînt personaje costumate după rol, iar unele mascate. Astfel ceata se compune din : Căpitan (care e și urător), 2—12 Capre, Cioban, 2—3 Cerbi, cîteva personaje de nuntă perechi ca : Mire—Mireasă, Nănaș—Nănașă, Socru—Soacră, Gospodar—Gospodină și 6 perechi mascate, formate din : Țigan—Țigancă, Țigan și urs, Moșneag—Babă, Domn—Doamnă, Jidan—Jidaucă, Doctor și Drac. Dacă ceata umblă prin sat cu căruța, ceea ce înseamnă că este mai mare ca de obicei, atunci se adaugă la ea și doi-trei „vătaji". Muzica folosită este o formație de instrumente formată din : trompetă, fluier, acordeon și eventual un saxofon.

Desfășurarea obiceiului are un registru larg și foarte variat. După ce se urează la fereastră cu buhai și bice, în curte începe *Jocul caprelor*, vioi, comandat de Cioban, care strigă, apoi urmează *Jocul cerbilor*, mai lent, dată fiind greutatea maschetelor cu coarne înalte de cerb, în continuare *Jocul țiganilor*, în timp ce se cîntă melodia *Țigăneasca*, apoi *Jocul ursului* cu tradiționala *Ursărească, Jocul jidanilor* pe o melodie improvizată și se continuă cu secvențe de *Nuntă țărănească*. Astfel Mirele joacă o horă cu Mireasa, urmează „datul Miresii peste masă", cînd Mirele ia Mireasa în brațe și o dă peste o masă sau buturugă pusă anume în curte, rostind o *orație* (din repertoriul nunții), și o femeie, de obicei Nănașa, cîntă Miresei ceva de jale. Apoi mirii încep un joc, *De trei ori pe după masă*, cu nănașii la un loc. De aici înainte jocul se lărgește prin intrarea în formație, la fiecare nouă melodie cîntată de muzicanți, a cîte unei perechi, ca de exemplu : Socrii, Gospodarii, Baba și Moșneagul, Domnul și Doamna, Jidanii, Căpitanul, caprele, cerbii, Ciobanul, Țiganii, ursul, „vătajii", Doctorul și Dracul, formînd o horă mare dispusă în cerc. Ca melodii de joc, mai des se cîntă acum la intrarea în formație a personajelor-perechi : *Polobocul*, *Ciobănașul* ș.a., melodii specifice zonei. În tot acest timp, intrarea actanților în joc o dă Căpitanul, care supraveghează întreaga desfășurare a obiceiului. Se încheie cu urările de bine făcute gazdei de către Căpitan, care primește și darul.

De o circulație mai restrînsă este banda *Bumbierii*, întîlnită mai frecvent în Cîmpulung și Sadova. Este formată din 4—10 feciori (de obicei număr pereche), costumați în haine de culoare închisă (bleumarin), cu podoabe pe ele și avînd curele cu „bumbi" galbeni din aramă, ce se înfășoară de trei-patru ori în jurul corpului, la mijloc și în diagonală peste umeri (de unde și numele de „bumbieri"). Constituiți în formație militărească, cîte doi-trei în rînd, ei merg în marș cadențat prin sat, iar acolo unde sînt invitați intră în curte și, după ce se așază în cerc, joacă mișcîndu-se cînd înainte spre interior, cînd la dreapta sau la stînga, cu figuri bătute pe loc, după cum comandă căpitanul cetei. Bumbierii mai au cu ei cîte o capră și un Țigan cu urs dus de lanț, care însă nu participă la joc, ci doar însoțesc ceata pe drum.

Alaiul obiceiurilor de Anul Nou la Cîmpulung, ca în toată Țara de Sus, se încheie cu *Sorcova* copiilor : „Să trăiți / Să înfloriți / Ca merii / Ca perii / În mijlocul verii / Ca toamna cea bogată / Cu de toate îndestulată". *(NICOLAE COJOCARU)*

O PROBLEMĂ DE ETNOARHEOLOGIE: *ARGEAUA DE ŢESUT* ÎN LOCUINŢE DIN SECOLELE I–XI DE PE TERITORIUL ROMÂNIEI

STELIAN DUMISTRĂCEL

0.1. O semnificaţie de bază 'lemne încheiate (în construcţia locuinţei), a cuvîntului autohton *argea*, pornind de la explicarea lui prin rădăcina indo-europeană **areg-* 'a închide, a zăvorî' şi de la existenţa sensurilor [α] 'colibă, casă', în texte vechi româneşti, şi [β] 'instalaţie de ţesut' → 'bordei în care se află instalaţia de ţesut', din vorbirea populară [1], ne-a determinat să verificăm posibilitatea de a descoperi legături între sensurile [α] şi [β] în elemente ale construcţiei locuinţei la populaţia autohtonă (romanizată) de pe teritoriul reprezentînd Dacia preromană, respectiv în prezenţa unor indicii privind plasarea în locuinţele adîncite sau de suprafaţă a instalaţiei (verticale) de ţesut, aspect dublat de depistarea unor analogii de relaţie în informaţii etnografice (cultură materială şi tradiţie orală) din ultima etapă a fazei preindustriale.

0.2. Cercetarea datelor referitoare la construcţia locuinţelor între secolele II î.e.n. şi XI e.n. atestă, ca o notă generală, folosirea structurilor formate din lemne încheiate pentru ridicarea acoperişului, frecvent în două ape, la toate tipurile de locuinţe de pe teritoriul ţării noastre; pe de altă parte, există numeroase indicii privind structura de susţinere a pereţilor, formată din furci îngropate în pămînt, respectiv sprijinite pe lespezi (blocuri) de piatră (în zona de munte) sau pe tălpici de lemn (în zona de cîmpie; cf. Glodariu 1983 : 10–22 ; Antonescu 1984 : 19–28)[2]. Aceste date, asupra cărora nu este necesar să ne mai oprim, constituie fapte de cultură materială ce trebuie avute în vedere pentru a explica păstrarea termenului *argea* numind elemente din construcţia locuinţei, în primul rînd acoperişul şi, pornind de la această parte, însăşi casa de formă primitivă (cf. albanezul *ragāl*, *-a* 'Hütte' şi, pentru evoluţia semantică avînd ca punct de plecare noţiunea de „acoperiş", grecescul καλύβη 'Obdach, Hütte', din i.-e. *k̂el-* 'bergen, verhülen'[3]). Menţionăm că semnificaţii cum ar fi 'acoperiş', 'scheletul de lemn al casei' (cf. V. 3.) pentru cuvîntul

---

[1] Principalele probleme şi rezultate ale cercetării sînt expuse în rezumatul comunicării *Semnificaţia primară a cuvîntului ARGEA, un termen autohton referitor la construcţia locuinţei* (cf. „Symposia Thracologica", nr. 6, Piatra-Neamţ, 1988, p. 176–177). La al XI-lea Simpozion de Tracologie de la Piatra-Neamţ, din 28–30 septembrie 1988, pe baza figurilor alăturate, am prezentat rezumativ conţinutul articolului de faţă.

[2] Vezi abrevierile bibliografice de la sfîrşit.

[3] Cf. A. Walde, J. Pokorny, *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, Berlin – Leipzig, II, 1930 [1973], p. 432.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 4, p. 329–359, Bucureşti, 1989

în discuţie se păstrează pînă astăzi în graiurile populare din nordul ţării, iar aceea de 'colibă, casă' apare o dată cu prima atestare a cuvîntului, glosa „Kušta. colibă, argea" dintr-un lexicon slavo-român din 1673 (cf. Costinescu et alii 1987 : s. v.).

0.3. *Argea* 'instalaţie de ţesut'; 'bordei în care se află această instalaţie' (sensuri consemnate în dicţionarele de bază ale limbii române pentru graiurile din sudul ţării, dar care au putut avea o răspîndire teritorială mai mare) impune ipoteza de lucru că prezenţa, în locuinţele populaţiei autohtone, a instalaţiei verticale de ţesut[4], care consta, ca elemente principale, din două furci îngropate în pămînt, trebuie verificată pornind de la descoperirile referitoare la aceste locuinţe. Avem în vedere tipul „clasic" al acesteia, a cărei alcătuire ne-a fost transmisă prin imagini de pe ceramica grecească; pentru rememorarea formei, reproducem în FIG. 1/1, după Chapot, *Textrinum*, desenul de pe un *skyphos* din secolul al V-lea î.e.n.[5]. Fără îndoială, în acest stadiu al cercetării nu ne putem propune abordarea tuturor aspectelor legate de tema cercetată şi, cu atît mai puţin, prezentarea unui repertoriu al locuinţelor ale căror detalii de construcţie, surprinse de săpăturile arheologice, sînt susceptibile de a păstra urme ale instalaţiei de ţesut. Pe baza unor sondaje, de oarecare extindere, ne-am propus să analizăm însă, în măsura posibilităţilor, situaţia din aşezări situate în areale de pe întreaga întindere a Daciei preromane şi a teritoriului nord-dunărean de formare a poporului român şi să ţinem seama de principalele tipuri de locuinţe semnalate în spaţiul carpato-danubiano-pontic.

1.1. Pentru a verifica ipoteza de lucru formulată mai sus, pe baza metodei de cercetare *Wörter und Sachen*, punctul de plecare îl constituie, fără îndoială, atelierele de ţesut descoperite la Moreşti (jud. Mureş), construcţii a căror destinaţie a fost stabilită după numărul mare de greutăţi de lut descoperite pe sol (peste 50 în bordeiul 13 şi aproximativ 43 în bordeiul 27). Elementul de construcţie care atrage atenţia în cazul acestor două bordeie este dublarea tuturor celor trei furci de pe două din laturile opuse la B 13 (este dublată, de asemenea, una dintre furcile de pe latura de nord)[6], respectiv dublarea a trei dintre furcile de la B 27 (cf. Horedt 1979 : fig. 41 şi 42 ; cf. FIG. 1/2, 3). Autorul explică acest element prin caracteristici ale construirii acoperişului, care este presupus a fi fost deosebit de solid (*op. cit.*, p. 93—94), respectiv prin întărirea furcilor mai subţiri ale bordeiului, deşi subliniază că distribuţia furcilor duble la B 27 este neregulată şi că această dublare nu poate fi interpretată în funcţie de eşafodajul construcţiei (*ibid.*, p. 97).

---

[4] Ţinînd seama de o bogată bibliografie de specialitate, nu se poate afirma cu certitudine că romanii au folosit instalaţia orizontală de ţesut. Principalii termeni din domeniul respectiv moşteniţi în dacoromână din latină, *iţe* (< lat./pl. / *licia), sul* (<**sub/u/lum* = *insubulum*), *spată* (<*spatha*), denumesc realităţi întîlnite şi la instalaţia verticală, *spatha* fiind la origine un termen *caracteristic* acesteia (Marquardt 1886 : 521).

[5] Prin abrevierea FIG. (cu majuscule) trimitem la anexele acestui articol ; liniile punctate din figuri, cu excepţia celor marcînd conturul locuinţelor, reprezintă intervenţiile noastre în desenele originale.

[6] Utilizăm abrevierile B = bordei, L = locuinţă, din publicaţiile de arheologie. Am păstrat, peste tot, terminologia izvoarelor utilizate, deşi , după precizările lui Vasile Neamţu, *bordeiele* propriu-zise ar trebui considerate ca improprii pentru ţesut ; cf. *Hutte et demi-hutte, un problème de terminologie*, în „Anuarul Institutului de Istorie şi Arheologie « A. D. Xenopol »", XXIV, 1987, 1, p. 9 şi urm.

Prin urmare, nu se face o legătură (directă) între prezenţa furcilor duble şi instalaţiile verticale de ţesut, lucru pus în evidenţă de presupunerea că aceste instalaţii s-ar fi aflat, în primul caz, la o distanţă de cca 1—1,25 m de pereţi (p. 94), iar în al doilea caz de supoziţia că instalaţiile în discuţie s-ar fi aflat într-o poziţie transversală faţă de pereţi (p. 97). Remarcăm, de la început, că atît distanţa, considerabilă, cît şi poziţia, transversală faţă de pereţi, vin în contradicţie cu reconstituirea publicată în *Istoria României*, I (Bucureşti, 1960, p. 709), unde s-a imaginat folosirea furcilor duble din şirul dinspre interiorul bordeiului pentru plasarea instalaţiilor de ţesut ; la acestea, stinghiile (sau sulurile) de fixare a capetelor de sus ale urzelii se sprijină pe perechi de furci dispuse paralel cu pereţii şi în apropierea acestora. De altfel, poziţia grămezilor de greutăţi descoperite pe solul celor două bordeie confirmă interpretarea din reconstituirea citată, toate cele trei grămezi din B 13 aflîndu-se în apropierea unor furci duble ; în B 27 în aceeaşi poziţie se află trei grămezi de greutăţi, şi numai una în apropierea unei furci de colţ, care poate face însă pereche cu o furcă dublă de pe mijlocul laturii de est (aceeaşi situaţie în ceea ce priveşte perechile şi pentru grămada de greutăţi descoperită lîngă peretele dinspre vest).

Din aceste motive, considerăm că se poate susţine că instalaţiile de ţesut de la Moreşti au ca principal element furcile duble dinspre interiorul bordeielor, care susţineau stinghii ori suluri orizontale de care erau legate capetele firelor reprezentînd urzeala, cu atît mai mult cu cît spre interiorul încăperilor nu s-au găsit alte gropi de furci, iar adîncimea celor două bordeie (între 1,20—1,39 m) nu este ieşită din comun pentru ca sprijinirea acoperişului să impună o amenajare specială (conform tabelului publicat în *op. cit.*, p. 99, la Moreşti există nouă bordeie mai adînci, între 1,40 şi 1,69 m, dintre care numai la B 6 s-a surprins dublarea celor două furci de pe latura de est).

2. Dată fiind valoarea deosebită a atelierelor de ţesut de la Moreşti pentru analiza practicării acestei ocupaţii pe teritoriul ţării noastre, numai tangenţial abordată pînă în prezent, mai ales în privinţa instalaţiei verticale de ţesut, trebuie să ne oprim pe scurt asupra a două aspecte : lungimea sulului (sau stinghiei) de la partea superioară a instalaţiei (determinînd lăţimea ţesăturii) şi asigurarea luminii.

2.1. Spaţiul dintre perechile de furci pe care le presupunem a fi reprezentat scheletul instalaţiei este de cca 1,40, de 1,75 şi de 2,10 m în B 13 şi de aproximativ 1,75 m la toate cele trei perechi din B 27. Ca etalon de apreciere, ne vom referi la perechea de furci plasată în colţul de nord al B 13, în vecinătatea căreia au fost descoperite 35 de greutăţi (probabil au fost însă cel puţin 36). Deoarece la ţesut se face despărţirea firelor impare de cele pare ale urzelii, greutatea de la primul grup de fire impare şi primul grup de fire pare etc. se plasează pe aliniamente diferite în adîncime, dar pe aceeaşi porţiune a liniei orizontale pe care o reprezintă pînza (uneori, probabil, şi la înălţimi diferite ; cf. FIG. 1/1). Astfel, pe distanţa de 1,75 m, fiecăreia din cele 18 perechi de greutăţi îi revine un spaţiu de aprox. 10 cm. Putem deduce că distanţa de 1,75 m era utilizată în întregime pentru o instalaţie comportînd 36 de greutăţi, întrucît trebuie să adăugăm alţi cîţiva centimetri pe ambele părţi, rezultînd din cioplirea cel puţin spre interior a furcilor, pentru a nu prezenta neregularităţi. Este greu de apreciat lăţimea ţesăturii propriu-zise ; în funcţie de diametrul greutăţilor, putem considera că aceasta reprezenta de la 1/3 pînă la 1/2 din acest spaţiu. În această situaţie, în celelalte cazuri (grămezile de cîte 12—18 greutăţi) stinghia orizontală de sus era utilizată numai parţial, pentru ţesături cu o lăţime redusă (există şi un grup de greutăţi mai mici, presupunîndu-se că urzeala era din fire mai subţiri (Horedt 1979 : 94).

Ţinînd seama de calculul de mai sus, putem avea în vedere un spaţiu de lucru de cca 0,60, respectiv 0,90 m, lăţimea ţesăturilor (pînză de cînepă sau de in, dar şi brîie de lînă, de exemplu) putînd fi apreciată pînă la aprox. 30 — 50 cm. Pentru obţinerea unei fîşii de ţesătură de această lăţime, presupunînd că firele erau de grosimea celor din care se ţes astăzi sacii, este nevoie de cca 300—500 fire de urzeală. Prin urmare, de prima greutate din primul plan se legau capetele primului grup, de pînă la 9—11 fire impare, de greutatea primă din al doilea plan capetele firelor pare din aceeaşi porţiune şi aşa mai departe (pentru distribuţia firelor şi modul cum se ţesea, cf. Niederle 1921 : 339—340, pe baza analizei schemei unei instalaţii verticale de ţesut din insulele Feroe, făcută de Hugo Blümner [7]). În literatura de specialitate consacrată acestei probleme s-a subliniat însă faptul că la asemenea instalaţii nu se ţeseau, în principiu, ,,valuri'' şi nici măcar ,,cupoane'' de pînză sau de stofă, ci piese determinate ale obiectelor de îmbrăcăminte (Marquardt 1886 : 523), lăţimea ţesăturii realizate în aşezări din Creta, de exemplu, fiind apreciată la cca 0,50 m (Faure [1977] : 202), foarte apropiată de aceea obţinută în Ţara Românească pînă la începutul secolului al XVIII-lea, la războaie (desigur orizontale) instalate în bordeie (Del Chiaro [1983] : 379 ; ,,pînza e foarte îngustă, nu trece în lăţime de trei sferturi < de cot >'').

2.2. Absenţa vetrei în încăperile de la Moreşti impune deducţia că se ţesea în special în perioade călduroase ale anului ; prin urmare, este de presupus că se folosea lumina naturală. Şi acest element îndreptăţeşte plasarea instalaţiilor verticale de ţesut în vecinătatea pereţilor, ba, mai mult, se poate accepta că pereţii puteau să se ridice, cel puţin în dreptul instalaţiilor, pînă la o anumită înălţime (cca 1 m), spaţiul de pînă la streaşină rămînînd deschis (avînd în vedere că cele două încăperi nu erau folosite ca locuinţe).

3. Elementele trecute în revistă în legătură cu modul în care se ţesea la Moreşti (sec. VI)[8] pot reprezenta criterii de analiză asupra practicării acestei ocupaţii, întrucît trebuie să remarcăm că ţesutul, în aşezările de pe teritoriul şi din epoca menţionate mai sus, este invocat pe baza descoperirii unor unelte (greutăţi de lut tronconice sau piramidale, la care se adaugă fusaiolele sau prîsnelele de fus) ori a resturilor de pînză (respectiv a urmelor de ţesătură imprimate pe lut moale sau pe obiecte ceramice) ; greutăţile de lut (sau de piatră) indică utilizarea instalaţiei verticale de ţesut. Pe de altă parte, descoperirea unor capete metalice de tindeche (la Bucov — Tioca, Păcuiul lui Soare, Bisericuţa — Garvăn etc.) sau a rotiţei unui scripete de lemn (la Coconi) lasă loc presupunerii fireşti că, începînd cu secolul al X-lea, se poate vorbi de adoptarea instalaţiei orizontale. Dar, în diferite rapoarte de săpături, articole și studii ori monografii, în care sînt menționate elementele de cultură materială enumerate, nu a fost pusă în discuție o problemă care prezintă destulă importanță, cel puțin în ceea ce privește cunoașterea locuinței, dar și a celorlalte amenajări din spațiul așezărilor populației de pe teritoriul țării noastre, și anume aceea a locului unde se țesea. Face excepție Dan Gh. Teodor, care, în cercetarea monografică a așezării de la Botoșana — Suceava, pornind de la descoperirea în L 16 a unor fragmente din greutăți de lut de formă prismatică, „provenind probabil de la un război de țesut", consideră că „datorită suprafeței restrînse a locuințelor cu o singură încăpere e de presupus că războaiele de țesut se instalau în încăperi aparte sau în afara caselor", dar subliniază faptul că pentru secolele V — VII pe teritoriul Moldovei nu s-au descoperit încăperi cu instalații de tipul celor de la Morești (Teodor 1984 a : 33). Asemenea încăperi nu au fost semnalate nici pentru așezări din celelalte provincii ale țării, dar acest fapt nu exclude încă, în principiu, existența lor. Construcții speciale destinate torsului, din orînduirea gentilică, sînt cunoscute, de exemplu, la slavi (cf. Rybakov 1948 : 186), iar pentru teritoriul țării noastre un indiciu asupra posibilității ca încăperi destinate țesutului să se fi aflat chiar în afara spațiului ocupat de locuințele propriu-zise îl constituie o realitate etnografică ce poate să aibă o vechime considerabilă : în județul Gorj, bordeiele în care se țesea (*argele*), construite „pe neamuri" și folosite „pe rînd", se aflau în pădure și serveau, la nevoie, ca loc de refugiu (Iordache 1977 : 84). Astfel poate fi explicată însăși absența obiectelor de cultură materială referitoare la țesut în unele așezări (de exemplu, la Dridu). În mod sigur, însă, această alternativă nu exclude, la rîndul ei, țesutul în locuințele obișnuite.

---

[7] În *Tehnologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*^{2}, Leipzig — Berlin, 1912.

[8] În toate cazurile în care nu se face altă menţiune, ne referim la *era noastră*.

II. Admițînd o legătură funcțională între perechile de furci din interiorul bordeielor 13 și 27 de la Morești (plasare, caracteristici ale spațiului) și destinația acestor încăperi de ateliere pentru țesut, considerăm că pentru a răspunde la întrebarea unde se țesea în așezările de pe teritoriul țării noastre în ultima etapă a folosirii în exclusivitate a instalației verticale, trebuie să examinăm și semnificația existenței unor perechi de furci aflate atît în interior (A), cît și în exterior (B), într-o situație specială față de structura de susținere a acoperișului și/sau pereților la locuințele de cele două tipuri principale : (a), al căror perimetru este marcat de gropile furcilor de susținere, și (b), în al căror perimetru astfel de gropi nu au fost descoperite, susținerea acoperișului fiind explicată prin furci sprijinite pe tălpici de lemn ori pe blocuri (lespezi) de piatră aflate la baza pereților.

A. Locuințe adîncite sau de suprafață în interiorul cărora au fost surprinse gropi de furci perechi ce nu pot fi subsumate *direct* structurilor de susținere a acoperișului sau pereților se găsesc, pentru secolele I—XI, în așezări de pe teritoriul Transilvaniei, Munteniei și Moldovei. În prezentarea lor sumară, facem o clasificare după criteriile (a) și (b).

a) Lăsînd la o parte *atelierul* propriu-zis de la Morești , în acest tip pot fi distinse două subtipuri : locuințe la care perechea de furci căreia îi atribuim rolul de a constitui cadrul de susținere a instalației de țesut se află pe o latură a bordeiului sau locuinței de suprafață (a_1) și cele la care perechea de furci cu această funcție (ipotetică) se află în mijlocul spațiului de locuit (a_2).

În subtipul a_1 încadrăm un număr de două locuințe (cf. FIG. 1/4—5) :

(1) Bordeiul 13 de la Poiana — Dulcești (Varniță), jud. Neamț, sec. II—IV, adînc de cca 1,30 m, la care, în fața uneia din cele patru furci, îngropate la 0,45 — 0,60 m, cu diametrul de 0,40 — 0,60 m, ce descriu un patrulater aproximativ regulat, la distanța de 0,50 m, pe latura de sud, se află o a cincea groapă de furcă, a cărei destinație nu a fost pusă în discuție. Pe podeaua bordeiului, fără vatră de foc, s-au descoperit resturi de țesătură carbonizată, iar în așezare greutăți de lut pentru țesut și fusaiole (Bichir 1973 : 23, 48 ; cf. pl. XIII). Este posibil ca perechea de furci ale căror gropi se află la distanța de 0,50 m una de alta să reprezinte piesele verticale ale unei instalații de țesut. La fel, aceeași destinație au putut s-o aibă perechile de sud-vest (cu un spațiu de 1,85 m între gropi) și de nord-est (cu furcile plasate la 1,70 m una de alta), întrucît patrulaterul pe care îl descriu ocupă numai partea centrală a unui bordei cu contur aproape circular.

(2) Locuința 28 de la Botoșana — Suceava, sec. V—VII, de formă dreptunghiulară, a cărei groapă măsoară 0,40 m adîncime, prezintă gropi de furci pe colțuri și pe mijlocul laturilor, cu diametrul între 0,25 și 0,30 m și cu adîncimea de cca 0,20 m ; groapa de pe mijlocul laturii de sud este dublată de o alta cu diametrul mai mare decît al celorlalte opt, plasată spre interior, formînd o pereche cu groapa de furcă de pe colțul de est, la cca 1,10 m de aceasta, despre care se poate observa că este, de asemenea, puțin mai retrasă spre interior față de celelalte două gropi de pe latura de sud. S-a presupus că plasamentul gropii suplimentare ar putea fi explicat fie prin amenajarea intrării, „fie cu prilejul unei reparații a peretelui" (alte dublări ale gropilor la locuințe din această așezare apar la L 12, pe unul din colțuri, și la L 27, pe mijlocul laturii, în vecinătatea vetrei). Vatra cuptorului, la L 28, se află la cca 1,50 m față de perechea de furci în discuție. Pe podeaua locuinței nu s-au găsit obiecte caracteristice torsului sau țesutului, dar în așezare (L 15 și L 30) au fost semnalate greutăți de la războiul de țesut (Teodor 1984 a : 41, cf. 33, 43 și fig. 13/c ; o situație pînă la un punct similară a unei perechi de gropi de furci în L 14 ; cf. fig. 7/d). De remarcat că, față de Poiana — Dulcești, unde bordeiul cu perechi de gropi pare să fie singurul la care se poate semnala acest detaliu de construcție, la Botoșana locuințele prezintă în mod curent îngroparea furcilor pentru susținerea acoperișului și/sau pereților.

În subtipul a_2 încadrăm un număr de trei locuințe (cf. FIG. 1/6, 2/1—3) :

(1) Bordeiul IV de la Dulceanca (jud. Teleorman), sec. III, adînc de cca 1,19 m ; în afară de două gropi de furci (adînci de 0,40 m) plasate lîngă pereți, pe o axă SV—NE, care pot marca linia coamei acoperișului în două ape al bordeiului, s-au mai descoperit alte două gropi : una la cca 0,80—0,85 m în fața gropii de furcă dinspre nord, adîncă de 0,40 m, iar a doua, adîncă de 0,47 m, în vecinătatea gropii de furcă dinspre sud, la distanța de aprox. 0,40 m de aceasta. S-a presupus că această ultimă pereche marca intrarea, dar ar trebui să admitem că această amenajare se afla în spatele vetrei. Cele patru gropi de furci descriu un trapez neregulat, greu de acceptat ca formă a unui schelet funcțional pentru susținerea acoperișului. Dacă stîlpul din spatele vetrei a putut fi folosit în legătură cu prezența acesteia (suport pentru diferite obiecte sau pentru uscat piese de îmbrăcăminte,

ţinînd seama de analogii din mediul rural mai apropiat de epoca noastră), perechea de furci plasate la distanţa de 0,80 — 0,85 m una de alta poate fi interpretată ca formînd elementele cadrului vertical pentru o instalaţie de ţesut. Aflîndu-se spre interiorul bordeiului, lumina putea fi asigurată, în timpul iernii, prin focul din vatra deschisă aflată la distanţa de aprox. 1 m, în faţă, despre care s-a remarcat că este unică în aşezare. Pe podeaua bordeiului s-a descoperit o fusaiolă, dar se menţionează că greutăţile de lut perforate, tronconice sau rotunde, sînt „prezente în fiecare bordei" (Dolinescu-Ferche 1974 : 39—40, 47, 61 ; cf. fig. 23).

(2) Locuinţa 17 de la Botoşana — Suceava, sec. V—VII, de formă aproape patrulateră, a cărei groapă, de 0,80 — 1 m, este din cele mai adînci în comparaţie cu celelalte locuinţe din aşezare. În afara celor opt gropi de furci de pe colţuri şi de pe mijlocul laturilor (cu diametrul de cca 0,25 m şi adînci de 0,30 m), în mijlocul spaţiului de locuit se află o pereche de gropi situate la cca 1,10 m una de alta. Cei doi stîlpi centrali, fără termen de comparaţie pentru locuinţele din această aşezare, au fost explicaţi ca impuşi de susţinerea acoperişului în condiţiile gropii neobişnuit de adînci a locuinţei. În ceea ce priveşte elementele de cultură materială specifice ţesutului, vezi mai sus, a_1 2 (Teodor 1984 a : 34 ; cf. fig. 9/c). Se poate observa că aprecierea furcilor centrale drept elemente de sprijin pentru coama acoperişului nu se impune, întrucît ele nu se află în linie dreaptă pe axa nord—sud în raport cu furcile de pe mijlocul pereţilor respectivi. În afară de aceasta, coama acoperişului, în două ape, era orientată frecvent de la vest la est, aşa cum se poate vedea, în aşezarea de la Botoşana, după planurile locuinţelor L 1, L 19, L 30, L 31, pe baza resturilor de bîrne carbonizate descoperite la sol, L 20, L 24, L 26, care prezintă gropi de furci numai în vecinătatea acestor pereţi, L 15, prin absenţa gropii de furcă în peretele de sud-est. În cazul în care şi la L 17, în discuţie, coama acoperişului se sprijinea pe furcile plasate în pereţii dinspre vest şi est, ea întretăia aproximativ pe la mijloc linia ce uneşte cele două furci centrale, care puteau sprijini stinghia ori sulul unei instalaţii verticale de ţesut.

(3) Locuinţa 3 de la Epureni — Vaslui, sec. XI, adîncă de 0,85m (una din cele mai adînci din aşezare) ; s-au descoperit zece gropi de furci pe laturi, marcînd pereţii, respectiv structura de susţinere a acoperişului. În afara acestora, către latura de sud-vest, au mai fost surprinse două gropi, la distanţa de cca 0,50 m una de alta. Diametrul gropilor este în medie de 0,15 — 0,20 m, iar adîncimea de cca 0,10 — 0,30 m. Cele cinci gropi de furci de pe peretele dinspre vest şi paramentul de lut galben de la baza pereţilor sînt pentru autor dovezi ale refacerii locuinţei. În afara vetrei dinspre est, în centrul spaţiului interior se află o porţiune a podelei cu urme de arsură şi cenuşă ; în apropierea acesteia se află perechea de gropi de furci în discuţie. Din cele cinci locuinţe din aşezare, numai la una se mai găsesc urmele a două gropi de furci (pe linia pereţilor) ; este posibil ca celelalte gropi de la aceasta (de la colţuri şi de pe laturi) să nu se fi păstrat. În L 3 a fost descoperită o fusaiolă de lut fragmentară (Teodor 1987 : 143—144 ; cf. fig. 3/1).

b) Pînă acum ne-am aflat în prezenţa unor perechi de gropi pentru furci ce pot fi raportate, direct sau indirect, la structura de susţinere a acoperişului sau/şi pereţilor, cărora le atribuim funcţia (ipotetică) de elemente ale instalației verticale de țesut de tipul Morești (în special cele de sub tipul a_1, plasate paralel cu unul din pereți și în vecinătatea acestuia), indiferent de situația generală a locuințelor din așezare din punctul de vedere al prezenței furcilor de susținere a acoperișului (prezente în mod excepțional la Poiana-Dulcești, cu apariții sporadice la Dulceanca și la Epureni, și frecvente la Botoșana). Am început cu subtipurile a_1 și a_2, întrucît ele pot fi raportate cu destulă siguranță la tipul Morești, dar tipul *b*, pe care îl prezentăm în continuare, poate fi considerat revelator în mod deosebit cu atît mai mult cu cît gropile pentru perechi de furci apar în interiorul unor locuințe în a căror structură nu au fost surprinse alte gropi, cele marcînd furcile de susținere a acoperișului sau/și pereților; de altfel, raritatea ori absența totală a acestor elemente de construcție constituie o caracteristică pentru așezările la care ne referim în continuare. Prezentăm cazurile după schema tipului precedent, (b_1), cînd perechea de gropi de furci se află pe o latură a locuinței, și (b_2), cînd aceasta se găsește în mijlocul spațiului de locuit.

Pentru subtipul b_1 selectăm un număr de cinci locuințe (cf. FIG. 2/3–6,3/1):

(1) Locuința I de lîngă turnul de veghe de la Grădiștea Muncelului, jud. Hunedoara, sec. II, cu două încăperi; într-una au fost surprinse două gropi de furci pe latura de nord-vest, a căror semnificație nu a fost discutată (Daicoviciu 1955 : pl. III). Distanța dintre cele două gropi, adînci de cca 0,65 — 0,70 m și cu diametrul de 0,30 — 0,40 m, este de aprox. 1,20 m, una aflîndu-se în apropierea unui perete (presupus), iar cealaltă spre interior, într-un unghi de cca 27° față de linia peretelui. La reconstituiri ale locuinței, în acest loc a fost plasată o ușă (Antonescu 1984 : fig. 8 ; Crișan 1986 : 161 și planșa [4] de la sfîrșit, unde este neglijată intrarea [principală] de pe latura de est; cf. Glodariu 1983 : 18). Întrucît pereții, de lemn, și furcile susținînd tavanul sau acoperișul aveau la bază lespezi de piatră (Glodariu, *op. cit.*, p. 18) și întrucît pe peretele dinspre est al celeilalte camere intrarea este marcată, în plus, prin descoperirea pe sol a numeroase cuie de fier și a unor țîțîni de ușă, implantarea, numai pe latura de sud-vest, a două furci de dimensiunile menționate mai sus, pare să pledeze pentru o funcție specială a acestora, respectiv utilizarea pentru o instalație ce presupunea o stabilitate aparte, întrucît ele puteau să nu atingă tavanul. În cazul unei instalații verticale pentru țesut, lumina putea fi asigurată printr-o deschizătură (fereastră) în peretele învecinat. De remarcat că numai la cca 1,75 m în fața intrării principale, la care ne-am referit mai sus, a mai fost surprinsă o groapă, cu diametrul de 0,40 m, adîncă de 0,70 m, în care a fost probabil plantat un stîlp. În locuință și în spațiul din jur nu au fost descoperite elemente de cultură materială indicînd țesutul.

(2) Bordeiul 2 de la Dodești–Vaslui, sec. VI–VII, în al cărui colț de sud-vest s-au descoperit două gropi de pari de formă ovală, avînd diametrul de cca 0,25 m, adînci de 0,18 — 0,20 m; avînd în vedere lipsa oricăror altor urme de furci, se presupune că implantarea celor doi pari a reprezentat „sprijinirea suplimentară a acoperișului și a peretelui de la vest" (Teodor 1984 b : 23, fig. 5/b). Se poate remarca plasarea unei furci în perete (sau alături de acesta); cea de a doua se află la cca 1,10 m spre interiorul bordeiului, într-un unghi de 45° față de linia peretelui. În cazul folosirii celor două furci drept cadru al instalației verticale de țesut, lumina

putea fi asigurată însă de intrarea bordeiului, sub formă de gîrlici, plasată pe latura de vest, alături de furca din perete. În colţul de nord se află cuptorul, despre care nu s-a putut preciza dacă a avut boltă. Pe podeaua bordeiului a fost descoperită o fusaiolă de lut fragmentară. Elemente de cultură materială caracteristice ţesutului propriu-zis nu au fost descoperite la Dodeşti, dar sărăcia inventarului, în general, a fost explicată prin părăsirea aşezării determinată de căutarea a noi locuri necesare pentru agricultură (*ibid.* p. 32).

(3) Bordeiul 14 de la Bucov-Tioca (Ploieşti), sec. VIII, fără furci de susţinere a acoperişului sau pereţilor, pe a cărui latură de vest a fost descoperită o groapă cilindrică cu diametrul de 0,35 m, adîncă de 1,70 m de la nivelul de călcare a solului; la o distanţă de aprox. 0,80 m, spre interior, într-un unghi de 35° faţă de linia peretelui, a fost semnalată o a doua groapă de par, de aceeaşi formă şi adîncime, cu diametrul de 0,20 m. Prezenţa lor nu a fost discutată. Trebuie remarcat că lui B 14 i-a fost suprapus B 16, datat pentru mijlocul sec. IX (Comşa 1978 : 14, fig. 9). În aşezare apar fusaiole (*ibid.*, fig. 38), iar în gropile de aici s-au găsit greutăţi pentru ţesut, conice sau prismatice (Comşa 1961 : 546). Sugerăm că este posibil ca, după construirea B 16, o parte a B 14 a putut fi păstrată ca adăpost al instalaţiei de ţesut, caz ilustrînd evoluţia semantică *argea* 'bordei în care se află instalaţia de ţesut' pentru graiurile din sudul ţării.

(4) Casa 12 de la Bucov-Tioca, adîncită, datată pentru sfîrşitul sec. IX — începutul sec. X, compartimentată. În încăperea mai mică, dinspre sud, pe peretele de vest (ca şi în cazul celor trei locuinţe prezentate anterior la acest subtip), a fost descoperită o groapă de furcă cilindrică cu diametrul de cca 0,30 m şi adîncă de 0,88 m, căreia spre interiorul încăperii, la distanţa de cca 0,50 m şi într-un unghi de 55° faţă de linia peretelui, îi corespunde o a doua groapă, cu dimensiuni apropiate de cele ale primei. Casa 12 este menţionată printre cele la care se păstrează „urmele parilor de colţ sau pe mijlocul laturilor". De fapt, la această casă a mai fost descoperită o groapă de furcă la mijlocul peretelui dintre cele două încăperi, iar o alta pe peretele dinspre nord, la distanţa de aprox. 1 m de un colţ, marcînd, probabil, intrarea (Comşa 1978 : 25, fig. 17/1). Pentru o instalaţie verticală de ţesut în încăperea mică, fără vatră, din casa 12, lumina putea fi asigurată printr-o deschidere în peretele învecinat (aceeaşi situaţie şi la B 14, din paragraful precedent, la care trimitem şi pentru elementele de cultură materială referitoare la ţesut).

(5) Bordeiul 16 de la Comana de Jos — Braşov, datat pentru sec. VIII-IX, care prezintă groapa unei furci în colţul dinspre sud al pereţilor, iar, la distanţa de aprox. 0,80 m spre interior, într-un unghi de cca 20° faţă de linia peretelui, alte două gropi de furci, una lîngă alta. După autorii monografiei asupra aşezării de la Comana de Jos, „destinaţia tuturor acestora [a stîlpilor] nu este îndeajuns de clară. Primul dintre stîlpi susţinea peretele de nord-vest, cei îngemănaţi probabil acoperişul în două ape"; al patrulea stîlp, de lîngă peretele de nord-vest (nereprezentat în figură) „este dificil de precizat ce rost avea" (Glodariu et alii 1980 : 75, fig. 10). Subliniem că, din cele 23 de locuinţe din aşezarea prefeudală, s-au descoperit gropi de furci numai la B 16 (deosebit de adînc, 1,13 m, dar fără a fi singurul în această situaţie) şi la B 28; prin urmare, implantarea unor furci trebuie să fi avut, de asemenea, o semnificaţie aparte. Remar-

căm, ca și în cazurile precedente, plasarea perechii de furci în apropierea peretelui (aici și la distanța de cca 0,80 m față de vatră). În așezare, care a fost părăsită (*ibid.*, p. 95), au fost descoperite prîsnele de fus.

Pentru subtipul b_2 am selectat un număr de două locuințe (FIG. 3/2 — 3):

(1) Locuința 17 de la Davideni — Neamț, sec. V—VI, în interiorul căreia, în vecinătatea vetrei deschise, a fost descoperită o pereche de gropi de furci la distanța de cca 0,80 — 0,90 m una de alta. Diametrul gropilor, cilindrice, este de 0,50 — 0,60 m, adîncimea lor de la nivelul podelei fiind de 0,12 m. De remarcat că la majoritatea locuințelor din așezare gropile de furci lipsesc. La Davideni s-au descoperit numeroase fusaiole; în alt bordei, cu gropi de furci pe colțuri, a fost găsită și o greutate de formă conică (Mitrea 1980 : 67, 71, 92, 93 ; pl. XII/4).

(2) Casa 2 de la Bucov-Rotari (Ploiești), datată pentru sfîrșitul sec. IX — începutul sec. X ; în apropierea vetrei a fost surprinsă o pereche de gropi de furci la distanța de cca 0,50 m una de alta ; diametrul gropilor este de aprox. 0,35 — 0,40 m, iar adîncimea lor de 0,95 și 0,98 m. În așezare au fost descoperite fusaiole (Comșa 1978 : fig. 23 și 38) și, pe o bucată de lut (moale), amprente de pînză țesută „în două ițe" (*ibid.*, p. 58 și pl. XIII/1)[9].

Încheind prezentarea locuințelor din grupa A, în interiorul cărora au fost descoperite perechi de gropi de furci ce pot fi puse în relație cu cele ce marchează structura de susținere a acoperișului și/sau pereților (a), sau în cazul cărora nu s-au descoperit urme ale altor furci, de susținere (b), vom prezenta pe scurt problema asigurării luminii necesare țesutului. Am arătat, la început, că plasarea lîngă pereți a instalațiilor verticale de țesut în bordeiele de la Morești asigură utilizarea luminii naturale în timpul perioadei călduroase a anului, cu zile lungi. Presupunînd că pereții atelierelor au fost adaptați destinației acestora, prezentînd largi deschideri, țesutul putea fi aici o îndeletnicire de sezon. Avem în vedere, în linii generale, aceeași explicație pentru locuințele fără vatră în interior (cum ar fi cele de la Poiana-Dulcești, Grădiștea Muncelului, Bucov-Tioca) sau care prezintă aceeași amenajare într-unul din colțuri (ca la Botoșana, Dodești, Comana de Jos), în care instalația verticală de țesut pare să fi fost plasată paralel cu un perete (ca la Morești) ori într-un unghi ce variază între 20° și 55° față de linia peretelui. În aceste cazuri (subtipurile a_1 și b_1), este de presupus existența unor deschizături în pereții apropiați, care, în timpul perioadei reci a anului, puteau fi astupate cu vălătuci de lut sau cu alte materiale, încăperile servind, desigur, și ca locuințe (pentru practicarea unor deschizături în pereți în vederea iluminatului natural, cf. Glodariu 1983 : 12). O situație puțin deosebită prezintă B 2 de la Dodești, unde perechea de gropi de furci este plasată în apropierea intrării, marcată de un gîrlici. O sursă suplimentară pentru iluminat o constituie, în cazurile menționate mai sus, focul din vatră și nu trebuie neglijată, de asemenea, folosirea lumînărilor și a opaițelor (vezi ghicitori cum ar fi : „Mică mititea/Umplu argeaua cu ea" ; „Mică mititeaua/ Umple argeaua", a căror dezlegare este „lumînarea", dar ele s-au putut referi și la opaiț, dacă ținem seama de elementele descriptive din variantele „Dobra (Stanca) grasa/ Umple casa" ; cf. Gorovei [1972] : 231).

---

[9] Este vorba, de fapt, de cea mai simplă structură a țesăturii care se obține și la instalația verticală, cu alt tip de „ițe" (cf. III. 3.).

Pentru toate cele cinci cazuri în care perechea de gropi de furci în discuție se află spre mijlocul spațiului de locuit (subtipurile a_2 și b_2) focul din vatră sau de la cuptor se prezintă ca o sursă posibilă de iluminat. Este vorba de B IV de la Dulceanca, cu „un sistem de vatră deschisă, unicul de acest fel găsit în așezare" (Dolinescu-Ferche 1974 : 39), de L 17 de la Botoșana, al cărei cuptor se pare că nu a avut boltă, de L 3 de la Epureni, la care în vecinătatea celor două gropi de furci se află o porțiune a podelei cu urme de arsură, de L 17 de la Davideni, cu vatră deschisă, și de L 2 de la Bucov-Rotari. Pentru bordeiul de la Dulceanca, linia stinghiei (ipotetice) de la partea superioară a furcilor se afla față în față cu latura alungită a vetrei, la o distanță variind între 0,75 — 1,20 m. În L 17 de la Botoșana perechea de gropi de furci se află pe un alt aliniament decît vatra, la distanța de 0,70—0,80 m de aceasta, iar la Davideni și Bucov-Rotari linia marcînd stinghia de sus ori sulul instalației de țesut este tangentă la limita suprafeței ovale a vetrei, furca cea mai apropiată aflîndu-se la cca 0,50 — 0,60 m de vatră. Astfel, se poate aprecia că prin distanță sau prin unghiul amplasării se evita pericolul aprinderii țesăturii de la scînteile sărite din foc. (Pentru comparație, să se vadă plasarea în imediata apropiere a cuptorului sau în perimetrul vetrei a țărușilor reprezentînd amenajări destinate gătitului mîncării : Daicoviciu 1952 : 299 ; Dumitrașcu 1986 : 200 ; Ștefan et alii 1967 : fig. 12 ; Constantinescu 1972 : fig. 15.)

B. Admițînd că, fără îndoială, în așezările populației de pe teritoriul țării noastre datate între sec. I — XI țesutul s-a practicat și în afara locuințelor (există analogii privind alte amenajări, de exemplu cuptoarele ; vezi și reconstituirea unei așezări cucuteniene, la Nandris 1987 : fig. 8, unde, regretabil, nu este reprezentat și țesutul), ne vom referi la două cazuri de la Dodești — Vaslui, din sec. VIII—IX, în care perechile de gropi de furci de tipul celor de care ne ocupăm sînt plasate în imediata apropiere a locuințelor, formînd un triunghi cu unul din colțurile acesteia. Menționăm că în această așezare, din 19 locuințe, numai la opt au putut fi precizate gropi de furci din sistemul de susținere a acoperișului sau/și pereților (Teodor 1984 b : 72) ; unul dintre cazurile luate în discuție aparține grupului de locuințe care prezintă și alte gropi de furci (a), iar celălalt grupului, mai numeros, la care acest element lipsește (b).

a) La bordeiul 14, pe colțul de nord-est, la distanța de cca 0,75 m una de alta, apar două gropi cilindrice cu adîncimea de 0,18 și, respectiv, 0,16 m; una se află în continuarea perimetrului locuinței, iar cealaltă în afara acestuia. Pe aceeași linie cu prima, pe colțul de vest al bordeiului, se află o a treia groapă, adîncă de 0,17 m. Toate au fost explicate ca provenind, probabil, de la furcile de susținere a acoperișului (*ibid.*, p. 65, fig. 26/b). Este ușor de admis că furcile plasate paralel, de-a lungul peretelui de nord-vest, au putut susține coama unui acoperiș într-o apă. Acesta se putea prelungi la colțul în discuție al bordeiului și deasupra celei de a treia furci, protejînd o instalație verticală de țesut, a cărei stinghie orizontală se putea sprijini pe cele două furci apropiate (cf. FIG. 3/4). În așezare nu au fost semnalate elemente de cultură materială specifice țesutului (pentru explicație, vezi A, b_1 2).

b) La bordeiul 17, în al cărui perimetru nu s-au găsit gropi similare, în apropierea colţului de sud se află două gropi de furci de formă aproximativ triunghiulară, adînci de 0,16 m, la distanţa de cca 0,50 m una de alta (FIG. 3/5). Prezenţa lor este pusă în legătură cu forma „teşită" a acestui colţ, ca o amenajare ulterioară a părţii respective a locuinţei (Teodor 1984 b : 70, fig. 28/a). Este de remarcat faptul că la locuinţe din Dodeşti datate pentru sec. VIII-IX mai apar furci izolate în exterior (B 9, B 18), care, împreună cu unele din interior, pot constitui mijloace de întărire a pereţilor. Este, apoi, evident că şi alte perechi de gropi ale unor furci plasate de-a lungul peretelui unei locuinţe (cum sînt cele cu nr. 10 şi 16 de la Botoşana ; Teodor 1984 a : fig. 4/d şi 9/a) pot avea aceeaşi destinaţie, ilustrînd ideea, repetat susţinută de Ioan Mitrea (1978 : 219 ; 1981 : 67—68), că la bordeiele la care nu au fost descoperite gropi de furci, acestea puteau să se afle în afara gropii locuinţei, prelungind poala acoperişului. Dar, similitudinea de situaţii de la B 14 şi B 17 de la Dodeşti, constînd din prezenţa unei perechi de furci pe un colţ exterior, mijloc de susţinere a unei prelungiri a acoperişului (de tip „copertină", aşa cum apare reconstituită în lucrările de specialitate), pare să marcheze o amenajare aparte, care poate fi şi aceea a instalaţiei verticale de ţesut utilizînd aceleaşi furci.

Prin urmare, ca şi în cazurile discutate sub A, fără să excludem situaţia în care astfel de furci constituiau şi mijloace de întărire a acoperişului şi/sau pereţilor, poziţia aparte a unora ne sugerează luarea în discuţie a funcţiei lor de anexă a locuinţei. Plasarea în imediata apropiere a acesteia îndreptăţeşte supoziţia practicării unei prelungiri *ad-hoc* a acoperişului, după cum ne-o dovedesc amenajări a căror destinaţie este clară. Ne referim la utilizarea aceluiaşi sistem (două furci situate pe colţul de nord) la B 11 de la Coconi — Ilfov, adăpostind o groapă de cereale (Constantinescu 1972 : 49, fig. 13), dar şi la urmele amenajării de la B 22 (sec. VIII) de la Bucov-Tioca. Între colţul de sud-est al acestuia şi o pereche de gropi de furci ce se găsesc la distanţa de cca 0,60 m una de alta se află o groapă ovală (cu lăţimea de cca 0,40 m şi lungimea de 0,60 m), adîncă de 1,10 m (Comşa 1978 : fig. 10/3), amenajare a cărei destinaţie nu a fost pusă în discuţie.

Astfel, nu este de exclus ipoteza că cele două furci plasate în exterior, la colţul B 14 şi B 17 de la Dodeşti, puteau servi de suport pentru prelungirea acoperişului, constituind, în acelaşi timp, elementele cadrului vertical al instalaţiei de ţesut, cu atît mai mult cu cît înseşi anexele gospodăreşti din spaţiul dintre locuinţe (vetre, cuptoare) puteau fi protejate nu numai prin pereţi, ci şi printr-un acoperiş (Ioniţă 1982 : 60).

III.1. Un element care trebuie luat în discuţie, atît pentru perechile de gropi de furci din grupa A, cît şi pentru cele din grupa B, îl constituie distanţa dintre cele două gropi, respectiv lungimea stinghiei sau sulului plasat la capătul de sus al furcilor. Trebuie să precizăm că în selectarea materialului am lăsat, bineînţeles, la o parte gropile de furci sau pari cărora li s-a atribuit, pe drept cuvînt, o altă destinaţie, în funcţie de aceea a încăperii (suport al mesei olarului ori alte suporturi legate de ocupaţia în discuţie, în B 37 A—C de la Garvăn—Bisericuţa, Ştefan et alii 1967 : 123, fig. 68 ; cf. şi Constantinescu 1972 : 85, fig. 45), ori ale căror caracteristici sugerează o altă întrebuinţare (laviţele, la Coconi, ori două gropi de furci, apropiate una de alta, în B 12 de la Bucov-Tioca, în care, întrucît au fost descoperite cinci sule de os, atestînd prelucrarea pieilor [Comşa 1978 : 59, fig. 8/4], se putea afla o instalaţie de tipul celor numite astăzi „război de curăţat pieile"), fără să ne mai referim, nici în treacăt, la perechile de gropi de furci marcînd intrarea locuinţelor, calificate ca atare în lucrările citate pînă acum, ori la acelea din interiorul unor sanctuare sau construcţii cu caracter militar (cf. Berciu 1981 : 64, fig. 16 ; 116, fig. 23).

Întrucît chiar distanţa de cca 0,40 m dintre două gropi de furci din B IV de la Dulceanca (cf. mai sus, A, a_2 1) este suficientă pentru a permite ţesutul unor piese de dimensiuni reduse, cum ar fi brîiele, pornind de la dimensiunea minimă a spaţiului întrebuinţat pentru ţesut în atelierele de la Moreşti, am considerat că au putut constitui elementele verticale ale instalaţiei de ţesut furcile îngropate mai ales începînd cu distanţa de 0,50 m una de alta. Astfel, la locuinţele prezentate în grupele A şi B, distanţa dintre cele două furci perechi luate în discuţie este de :

— 0,40 — 0,60 m la Poiana-Dulceşti, Dulceanca, Epureni, L 12 de la Bucov-Tioca, L 2 de la Bucov-Rotari, B 17 de la Dodeşti ;

— 0,75 — 0,90 m la B 14 de la Bucov-Tioca, la Comana de Jos, Dulceanca, Davideni, B 14 de la Dodeşti ;

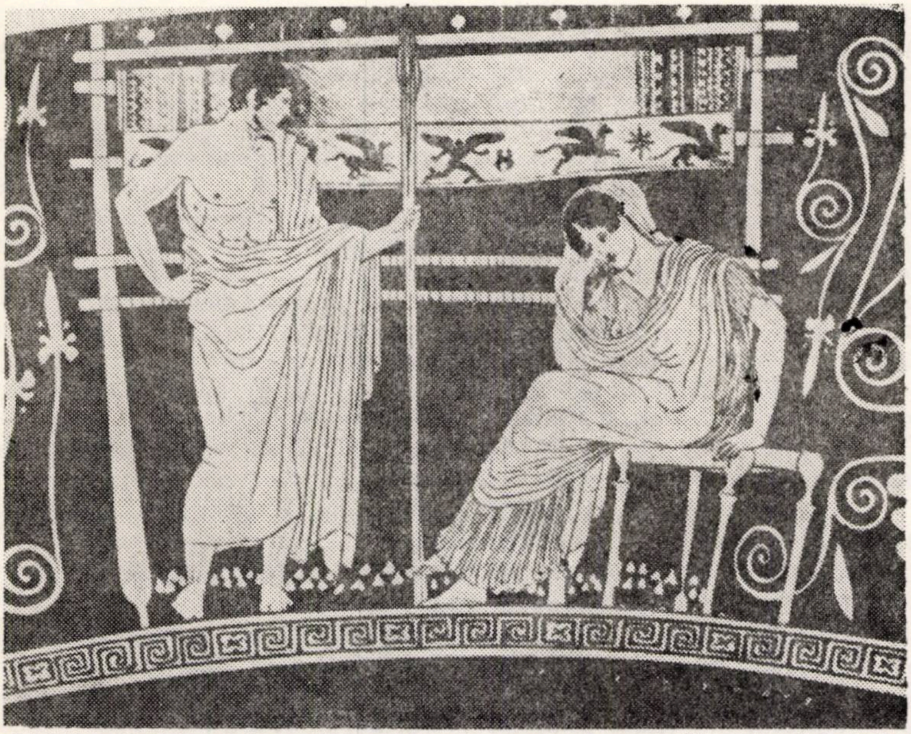
— 1 — 1,20 m la L 28 de la Botoşana, la Grădiştea Muncelului, B 2 de la Dodeşti, L 17 de la Botoşana ;

— 1,70 — 1,85 m la Poiana-Dulceşti, între două grupuri de furci din bordeiul ce poate fi considerat un atelier de ţesut.

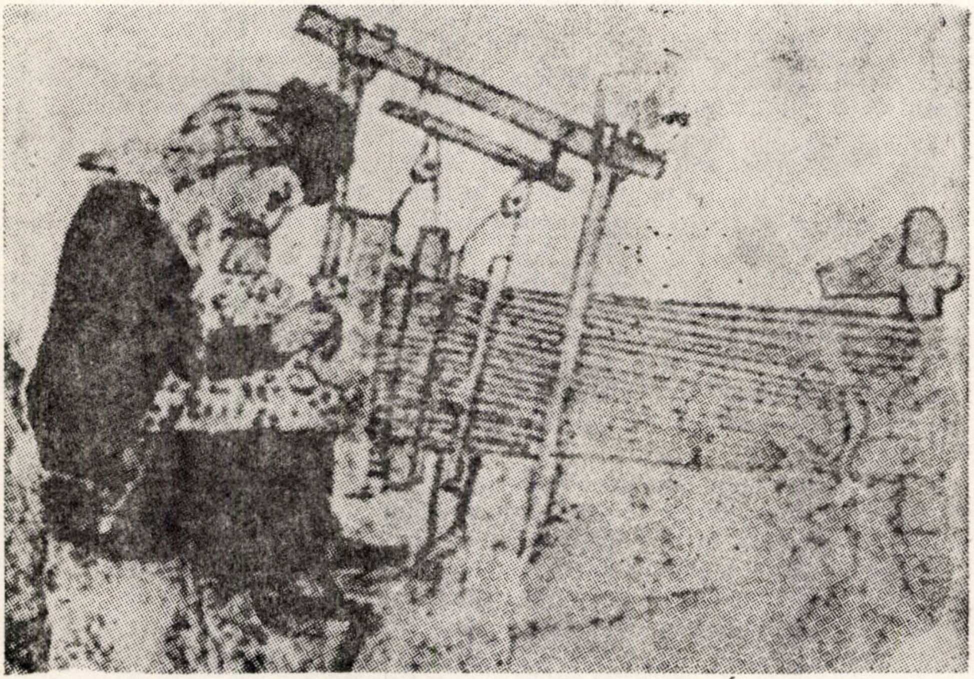
Desigur, aprecierile, după planurile publicate în lucrările citate, sînt aproximative, însăşi stabilirea poziţiei gropilor la alcătuirea planurilor fiind, în principiu, cel puţin în unele cazuri, susceptibilă de a fi numai aproximativă, din cauza alunecării stratului de pămînt sau a altor factori de deformare. Acceptînd acest risc, trebuie să ţinem seama în acelaşi timp de faptul că, servind ca suport al instalaţiei verticale de ţesut, furcile erau desigur cioplite măcar înspre interior, astfel că putem avea în vedere uşoare augmentări ale spaţiului util de lucru.

2. În prezentarea locuinţelor în care au fost semnalate perechi de gropi de furci, am notat, alături de condiţiile privind asigurarea luminii, şi descoperirea unor elemente de cultură materială atestînd practicarea ţesutului. Este vorba, mai întîi, de resturile de ţesătură carbonizată din B 13 de la Poiana-Dulceşti (A, a_1 1) şi de amprentele de ţesătură „în două iţe" imprimate pe lut moale, dintr-o încăpere (L 2) de la Bucov-Rotari (A, b_2 2) ; amprenta de ţesătură „în patru iţe" datată pentru sec. X, de la Bucov-Tioca, poate fi raportată, împreună cu descoperirea unui capăt de tindeche de fier, la ţesutul cu instalaţia orizontală (cf. Comşa 1978 : 58, fig. 30 ; pl. XIII/2). Descoperirile cele mai frecvente le constituie însă greutăţile de la instalaţia verticală de ţesut, semnalate în aşezările prezentate în grupa A : Botoşana (a_1 2), Dulceanca (a_2 1), Bucov-Tioca (b_1 3) şi Davideni (b_2 1). Se adaugă fusaiolele, o prezenţă aproape constantă, asupra cărora nu stăruim.

Pentru formularea unei ipoteze de lucru, obiectiv avut în vedere în articolul de faţă, aceste asocieri sînt, credem, suficiente pentru o proiecţie privind existenţa, în structura de susţinere a acoperişului sau/şi pereţilor locuinţelor de pe teritoriul ţării noastre, datate între sec. I şi XI, a unor elemente reprezentînd cadrul instalaţiei verticale de ţesut, cazurile mai mult sau mai puţin concludente oferind modele ce pot fi extinse la cele



1. Război vertical de țesut : scenă din *Odiseea* pe un *skyphos* de la Chiusi (după Furtwängler — Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*).



2. Război orizontal de țesut din Bizanț, reprodus de G. I. Brătianu, *Études byzantines*, Paris, 1938, planșa XIII (după Uspenskij, *Octateuque du Sérail*).

ce prezintă situații parțial similare. Trebuie să ținem seama de faptul că absența unor obiecte care să ateste direct țesutul se poate datora părăsirii locuințelor sau așezărilor, ca și de acela că în diferite așezări s-au descoperit numai urme ale țesăturilor, locuințele neoferind nici un indiciu asupra instalațiilor de țesut. Este vorba, de exemplu, de urmele de țesătură imprimate pe foița de bronz a unei catarame arse de la Buridava (Berciu 1981 : 75) sau de cele din așezarea de la Dridu, sec. X—XI, în care, din 19 bordeie aparținînd fazei vechi de locuire, numai la unul au fost surprinse gropi de furci pe colțuri (Zaharia 1967 : 36 ; pentru urme de pînză „în două ițe", cf. p. 164 și fig. 57/1—2), și unde este de presupus că instalația verticală de țesut a putut fi prezentă, chiar dacă între timp începuse să fie cunoscută și cea orizontală, situație atestată de descoperirile de la Păcuiul lui Soare (sec. X—XI) : capete de tindeche din aramă, care indică țesutul la instalația orizontală, dar și greutăți din lut ars și din piatră (Diaconu — Vîlceanu 1972 : 173 ; în legătură cu păstrarea instalației verticale de țesut în Italia pînă în secolul al XIII-lea, cf. Rybakov 1948 : 186 ; în Herțegovina aceasta a fost semnalată de etnografi pînă la începutul secolului al XX-lea, cf. Niederle 1921 : 340).

3. Un aspect care se impune discuției este și acela că perechile de gropi de furci din interiorul și de pe un colț, exterior, al locuinței, nu epuizează posibilitățile de a presupune prezența, în structura de susținere a acoperișului, a instalației verticale de țesut ; cu aceeași finalitate puteau servi diferite alte elemente din construcția locuinței, cum ar fi corzile dintre furcile de sprijin ale acoperișului (cf. și mai jos, V. 1.), ori furci plasate pe tălpici de lemn (la bordeiele și locuințele de suprafață în al căror perimetru nu au fost descoperite gropi). Chiar absența, adesea surprinzătoare, a greutăților de lut din unele așezări, cu mult înainte de introducerea instalației orizontale de țesut (de exemplu la Budureasa, după cum ne informează Victor Teodorescu, acestea nu mai apar în nivelele de locuire de după sec. VI), poate căpăta o explicație. Este posibil ca, de la un moment dat, șirurile de greutăți pentru firele impare și cele pare să fi fost înlocuite de cîte un băț ori stinghie de care s-au putut lega capetele firelor urzelii (în legătură cu apariția ulterioară a unei piese avînd acest rol, cf. și Niederle 1921 : 331), întrucît la țesut alternarea poziției firelor impare și a celor pare, pentru a forma „rostul" prin care trece firul de „bătează", nu se realizează numaidecît numai prin schimbarea poziției greutăților între primul și cel de al doilea plan. Distanța dintre cele două grupuri de fire este asigurată, după cum se știe, printr-o scîndură (una dintre funcțiile piesei numită *spată*, în ipostaza ei originară) ; după trecerea primului fir al „bătelii", schimbarea firelor urzelii se poate obține prin tragerea lor în sus și spre înainte cu ajutorul unor legături de ață (lat./pl./*licia*> rom. *ițe*) ; după trecerea celui de al doilea fir de „bătează", care este strîns cu spata spre corpul țesăturii, firele pare sînt lăsate să revină în poziția inițială. Astfel se poate asigura inversarea poziției firelor impare și pare în raport cu „băteala", chiar în condițiile folosirii la capătul acestora a unor bețe (sau stinghii), din care a rezultat, apoi, la instalația orizontală, cel de al doilea sul (pentru funcționarea instalației verticale de țesut, cf. Marquardt 1886 : 522, 531 ; Niederle 1921 : 340; în legătură cu posibilitatea „compactării" în alt sens a greutăților de țesut încă din eneolitic, vezi mai jos, IV).

4. Trebuie luată în discuţie şi problema dacă se putea ţese în interiorul unor locuinţe ale căror dimensiuni sînt, adesea, foarte reduse. În primul rînd, este de observat că instalaţia verticală de ţesut ocupă un spaţiu minim. În al doilea rînd, absenţa vetrelor în numeroase locuinţe propriu-zise sau încăperi ale acestora indică ţesutul în timpul perioadei calde a anului, cînd membrii familiei (în primul rînd adulţii) dormeau desigur afară. Pentru a reconstitui acest aspect al vieţii în aşezările din sec. I—XI, putem apela la descrieri ale lui Theodor Capidan asupra locuinţei păstorilor aromâni (fărşeroţi) : în *călive* (colibe) de 3×4 m ori 4×5 m, construite din pari înfipţi în pămînt, cu pereţi împletiţi din nuiele şi lipiţi (uneori) cu lut, acoperite cu stuf ori cu frunze, este remarcată doar prezenţa *vetrei* şi a *războiului de ţesut*. Se precizează că „păstorul aromân intră în colibă numai pe vreme rea ; încolo, mănîncă, petrece, se odihneşte şi doarme, ziua ca şi noaptea, pe iarbă verde" (Capidan 1932 : 36—37)[10]. Subliniem că este prezentată o populaţie care, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, avea ca principală ocupaţie păstoritul transhumant, dar care practica intens ţesutul la instalaţia orizontală. Aşadar, în oricare dintre locuinţele din grupa A descrise mai sus se putea ţese şi chiar dormi în timpul nopţii, desigur în condiţiile unui confort extrem de modest.

IV. Antecedente. Dacă atelierele de ţesut de la Moreşti au constituit punctul de plecare pentru analiza privind explicarea termenului autohton *argea* ca denumind elemente din construcţia locuinţei asociate cu instalaţia verticală de ţesut, posibilitatea de a căuta prezenţa acestei instalaţii atît în interiorul locuinţei cît şi în exterior, în imediata ei apropiere, ne este oferită de descoperiri reprezentînd perioade mult mai vechi. Ne referim la locuinţa 4 de la Sălcuţa III (de la sfîrşitul neoliticului — faza de trecere la epoca bronzului). De formă între un oval şi un dreptunghi neregulat, cu pereţii marcaţi de găuri de pari (cu diametrul de cca 6—8 cm), în această locuinţă a fost descoperit un depozit de 28 de greutăţi de lut pentru instalaţia de ţesut, clasificate în cinci tipuri deosebite, ceea ce ne determină să considerăm, în acelaşi timp, locuinţa 4 drept una în care se ţesea, dacă nu era chiar un atelier de ţesut (pe grămada de greutăţi s-a descoperit şi un idol feminin, probabil o divinitate „protectoare" a ocupaţiei ; cf. Berciu 1952 : 170).

Pentru problema de care ne ocupăm, reţine atenţia faptul că la mijlocul spaţiului interior, pe latura de vest, au fost descoperite urmele a două găuri de pari, la distanţa de 0,20 m una de alta. Avem în vedere posibilitatea ca oricare din aceşti pari să fi constituit, împreună cu parul de la marginea gropii de lîngă vatră (pînă la care se află distanţa de 1,45 m), perechea pe care se sprijinea stinghia orizontală de care se leagă capătul de sus al firelor urzelii (pentru aceeaşi relaţie putem avea în vedere şi parul cel mai apropiat din peretele învecinat, aflat la distanţa de 0,65 m). Semnalăm, totodată că, în exterior, lîngă peretele de vest, la cca 0,40 m de unul din parii acestuia, se află o groapă de par izolată ; situaţia se repetă la peretele de est, unde, la cca 0,40 m de cel mai apropiat par din perete, se află de asemenea groapa unui par izolat (Berciu 1961 :179—181, fig. 37 ; cf. FIG. 4). Din celelalte locuinţe aparţinînd nivelului Sălcuţa III, groapa unui par izolat se găsește numai în interiorul L 3 (la cca 0,50 m de cel mai apropiat par din perete ; *ibid.*, p. 172, fig. 28). Pe de altă parte, gropile unei perechi de pari au fost surprinse în vecinătatea L 9, iar groapa unui par izolat în apropierea L 11 ; *ibid.*, fig. 30).

---

[10] Cf. id., *Românii nomazi*, în „Dacoromania" IV/1, 1924—1926, p. 276—277.

Numărul mare de greutăți de lut de diferite tipuri din această așezare (pentru diferite niveluri) atestă că țesutul era o ocupație intens practicată de comunitatea gentilică de la Sălcuța. În acest context, trebuie să subliniem faptul că trei dintre tipurile de greutăți descoperite în L 4 prezintă o importanță cu totul deosebită. Este vorba de cele care sînt prevăzute la partea superioară cu două protuberanțe, în care se află orificiile de prindere a firelor urzelii. În clasificarea lui D. Berciu, după tipurile mai mult sau mai puțin „clasice”, (*a*. conice, cu secțiunea bazei ovală, și *b*. piramidale, cu secțiunea bazei rectangulară ; FIG. 4/1—2), urmează tipul în „formă de șa” (*c*), tipul cu prelungirile conice de la partea superioară mai scurte, dar cu deschiderea între ele mai mare (*d*), pe care îl numim „alungit și subțire”, și, în sfîrșit, tipul cu corpul înalt și dreptunghiular și cu protuberanțele de la partea superioară foarte apropiate (*e*), numit în continuare „masive cu două orificii”.

Considerăm că se poate avea în vederea o altă clasificare a ultimelor trei tipuri, tipul „masive cu două orificii” (FIG. 4/3) constituind veriga de legătură între forma „clasică” piramidală și tipurile „în formă de șa” (FIG. 4/4) și „alungit și subțire” (*d*), pe care noi îl apreciem drept ultimul (FIG. 4/5) în procesul evoluției formei. Interpretarea de către D. Berciu a deschiderii dintre cele două prelungiri conice (măsurînd între 8,5 și 11 cm) drept o adaptare „pentru « schimbarea » ițelor la războiul de țesut” (*op. cit.*, p. 245) ne-a sugerat următoarea destinație a protuberanțelor cu orificii. Întrucît pentru țesut una din problemele esențiale în legătură cu urzeala este despărțirea firelor impare de cele pare, în vederea asigurării spațiului prin care trece firul de „bătează” (*rostul*), prezența la aceeași greutate a două orificii impune ideea compactării într-un singur corp a greutăților destinate inițial fiecăruia dintre firele impare și pare, respectiv fasciculelor (mănunchiurilor) de fire de același tip dintr-o porțiune a urzelii. În structura „clasică”, în momentul introducerii firului de „bătează”, greutățile de la firele (sau fasciculele de fire) perechi (1 și 2 etc.) se află față în față. Dacă greutățile „duble”, cu cîte două protuberanțe și două orificii, reprezintă compactarea a două greutăți „clasice”, în momentul introducerii firului de „bătează”, direcția acestuia formează o cruce cu linia ce unește cele două capete ale greutății duble. Prin urmare, putem socoti că distanța dintre cele două protuberanțe reprezintă „rostul” urzelii. Această distanță este mai mică la tipul de greutăți „masive, cu două orificii” și crește la tipurile următoare : „în formă de șa” și „alungit și subțire”, paralel cu schimbarea poziției orificiilor, străpungînd protuberanțele de pe o latură pe cealaltă la greutățile „masive”, „în formă de șa” și la unele dintre cele „alungite”, dar plasate față în față, pe axa mediană a lungimii (deci mult mai practice) la ultimul subtip al greutăților „alungite și subțiri”.

Desigur, cea mai importantă problemă în legătură cu greutățile duble este modul cum puteau fi utilizate și scopul folosirii lor. Pe baza unei machete de instalație verticală cu greutăți de tip „alungit și subțire” (prezentată la Simpozionul de tracologie de la Piatra-Neamţ, 28—30 sept. 1988), am constatat că o poziţie iniţială (P_1) a greutăţilor poate fi stabilizată prin introducerea, de-a lungul tuturor greutăţilor, a unei prime scînduri (S_1) aşezată pe spaţiul de cca 9—11 cm dintre protuberanţele conice (urmele unor scînduri de această lăţime au fost descoperite în lutul de la pereţi; *ibid.*, p. 172). După introducerea unui prim fir de bătează şi strîngerea lui la limita de sus a rostului, S_1 se retrage treptat spre dreapta, iar greutăţile eliberate succesiv se răsucesc cu 180° şi se fixează în a doua poziţie (P_2) cu ajutorul altei scînduri (S_2), care avansează pe măsura retragerii S_1. Ajungînd la capăt, după introducerea firului de bătează, operaţia se repetă în sens invers, retrăgînd S_2 şi stabilizînd poziţia greutăţilor cu S_1. Aceste operaţii se repetă de un număr indefinit de ori. Pentru greutăţile de tipul [3] şi [4] din FIG. 5, în spaţiul dintre protuberanţele conice, de formă semiovală, în locul scîndurilor se foloseau probabil două bucăţi de lemn cu secţiunea circulară (ori semicirculară).

Prin răsucirea greutăţilor şi a firelor de urzeală se asigura fixarea bătelii în corpul ţesăturii, dar, în felul acesta, de orificiu nu se mai pot lega mai multe fire succesive (impare şi pare), ci un mănunchi de fire răsucite (cf. şi Berciu, *op. cit.*, p. 243), ceea ce limitează considerabil lăţimea unei bucăţi de ţesătură lucrate în această tehnică. Prin urmare, greutăţile duble nu trebuie considerate o modalitate de înlocuire absolută a celor simple, ci doar unelte specializate pentru anumite ţesături. Pentru ca instalaţia să nu fi luat proporţii deosebit de mari, este de presupus că asemenea greutăţi erau folosite pentru obţinerea unor ţesături groase, de lînă, iar de fiecare orificiu se lega un mănunchi de 5—10 fire (asupra folosirii pentru urzeală a mai multor fire, răsucite, cf. Marquardt 1886 : 519; la Sălcuţa sînt cunoscute, de altfel, unelte de răsucit; Berciu, *op. cit.*, p. 246).

Folosirea unor mănunchiuri de fire de lînă pe verticală poate asigura obţinerea unei ţesături groase şi mai rare, destinate, conform analogiilor pentru epoca romană, scămoşării ulterioare, operaţie ce îndreptăţeşte întărirea (suplimentară) a structurii ţesăturii prin răsucirea firelor urzelii. Avem în vedere tehnica cunoscută sub numele de *ars fullonia* (Marquardt, *op. cit.*, p. 527; ţesătura se scărmăna cu un spin: *spina fullonia*; cf. şi Étienne [1970] : 148). O asemenea ţesătură putea servi pentru confecţionarea unor glugi miţoase, de felul celor purtate mult mai tîrziu de dacii reprezentaţi pe Columna lui Traian; piesa este descrisă ca „o simplă bucată de postav alb pe spinare" în portul românilor de la mijlocul secolului al XVIII-lea de către Fr. Sulzer (cf. Crăiniceanu 1895 : 131) şi a fost purtată în Munţii Apuseni pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea (Apolzan 1944 : 175—176). Pot fi avute în vedere, desigur, şi alte piese, din îmbrăcămintea femeilor. În legătură cu posibilitatea prelucrării lînii în aşezarea de la Sălcuţa, ţinem seama de aprecierile osteologice, conform cărora oaia şi capra ocupă locul predominant printre animalele domestice ale populaţiei din aşezare începînd cu faza Sălcuţa II c (Berciu 1961 : 347), iar, pe de altă parte, de faptul că printre piesele de îmbrăcăminte aparţinînd neoliticului, reconstituite pe baza figurinelor antropomorfe, se presupune a fi existat şi unele reprezentînd fişii de ţesături identificabile drept fote şi brîie (E. Comşa 1987 : 121—123; cf. 102). S-a apreciat că oile erau crescute pentru lînă încă din neolitic (*ibid.*, p. 81) sau, cel mai tîrziu, din epoca bronzului, în urma unei mutații genetice favorabile care a dus la transformarea părului în lînă la o specie de oi avînd strămoși sălbatici din Asia Centrală (Haimovici 1987 : 164).

Trebuie remarcat, în sfîrșit, că greutățile duble de la Sălcuța nu pot fi considerate unicate în ceea ce privește forma generală și principiul utilizării. În același tip general poate fi încadrată, după părerea noastră, greutatea în formă de semilună, cu capetele rotunjite, descoperită împreună cu greutăți de formă conică și piramidală la Podei, Tg. Ocna, și încadrată, de asemenea, între eneolitic și epoca bronzului. Utilitatea obiectului nu a fost stabilită cu ocazia descrierii (Matasă 1964 : 59—60), fiind plasat însă între „podoabe sau ustensile", dar astăzi, în Muzeul de Istorie de la Piatra-Neamț, este prezentat în secția consacrată uneltelor de țesut aparținînd neoliticului (cf. FIG. 5/1) [11].

V. 1. Fără îndoială, într-o încercare cu preocupare de etnoarheologie pornind de la o cercetare lingvistică, cum este aceea de față, o atenție deosebită trebuie acordată analogiilor etnografice, în diacronie. Din acest punct de vedere, trebuie să menționăm că o verificare a posibilității de a găsi indicii privind existența instalației verticale de țesut în locuințele populației autohtone de pe teritoriul țării noastre dintre secolele I—XI (cu raportare la cuvîntul autohton *argea*) am considerat-o descoperirea unor astfel de urme în arealul geografic mediteranean. Este vorba de o mențiune a lui Paul Faure privitoare la una din locuințele din Creta (de la Agia Varvara) : construită din piatră și chirpici, aceasta avea pardoseala din scînduri ; într-o încăpere de 7 × 3 m, în pardoseală „se mai zărește încă lăcașul de fixare al cadrului unui război de țesut". Este semnalată, de asemenea, descoperirea unor greutăți pentru stabilizarea firelor urzelii (Faure [1977] : 190—191 ; cf. și p. 202 : „ținînd seama de spațiul restrîns al încăperilor în care este așezat, războiul de țesut este vertical. Prinse de o grindă între doi stîlpi înfipți în sol sau în podea, firele urzelii, fixate unul lîngă altul și bine unse, sînt întinse de niște greutăți făcute dintr-un disc de lut cu una sau mai multe găuri" ; este descris apoi țesutul propriu-zis).

Dar, trebuie să subliniem din nou acest fapt, nu este obligatoriu ca instalația verticală și nici forma primară a celei orizontale să lase urme în construcția locuinței. În acest sens pledează amenajări aparținînd altor culturi, care au cunoscut țesutul la o instalație extrem de simplă, cum ar fi „războiul cu centură" din civilizația precolumbiană a Americii de Sud (Dumas 1962 : 415 și fig. 17) ; firele urzelii sînt legate de o stinghie (suspendată, la rîndul ei, de creanga unui copac) și trecute pe la spatele țesătorului, al cărui corp reprezintă, prin urmare, elementul de fixare a acestor fire. Dat fiind că țesutul a luat naștere din împletitul a diferite fibre vegetale (cf. Niederle 1921 : 339, Schrader 1929 : 633 și urm., Lips [1964] : 179), la tipul de țesut menționat mai sus poate fi raportat „împletitul cu bețe" al brîielor, descris de Romulus Vuia pentru zona Hunedoarei, și la care urzeala e prinsă de un băț legat la grinda casei ; autorul analizează această tehnică drept prima etapă a țesutului, folosită și de vechii egipteni pentru lucrat brîie sau eșarfe (Vuia [1980] : 385—387) [12].

---

[11] Trei greutăți similare, descoperite de către Dragomir Popovici la Roma — Botoșani, se află în Muzeul de Istorie din Botoșani (cf. FIG. 5/2).

[12] Cf. id., *Tocălia și începutul torsului*, în *vol. cit.*, p. 388.

La întrebarea dacă analogii de tipul celor invocate în articolul de față sînt operante, un răspuns elocvent este dat de faptul că anumite unelte și tehnici s-au perpetuat din neolitic și pînă astăzi : utilizarea pentru „împletit" a plăcuțelor de lut sau de șist argilos descoperite la Podei, Tg. Ocna (Matasă 1964 : 61 ; cf. FIG. 5/3—4) poate fi considerată dovedită prin existența țesutului cu plăcuțe din lemn dur, cu o formă similară, a brîielor la slavii răsăriteni pînă la începutul secolului nostru (Zelenin 1927 : 163—164 și fig. 109 ; cf. FIG. 5/5 ; vezi și „țesutul cu scîndura" în Munții Apuseni, la Apolzan 1944 : 73—74)[13]. Analiza reprezentării îmbrăcămintii de pe figurinele din neolitic a condus, de altfel, la formularea ipotezei că, alături de instalația verticală de țesut, a existat și o alta, mai simplă, orizontală, la care se obțineau fîșii de țesături mai înguste (E. Comșa 1987 : 102 ; o posibilă confirmare privind existența unei asemenea unelte și în „scîndura de țesut" dată de Apolzan, *op. cit.* ; FIG. 5/6).

2. Pe baza tuturor acestor fapte, pentru o semnificație etimologică 'lemne încheiate în structura de susținere a acoperișului și/sau pereților' a termenului *argea* și ținînd seama de specializarea acestuia în graiurile din sudul țării cu sensurile 'instalație de țesut' și 'încăpere special amenajată în care se țese', am căutat urme ale acestei instalații în construcția locuințelor de pe teritoriul țării noastre dintre secolele I—XI, identificate, ipotetic, în gropile unor perechi de furci plasate în interiorul (și exteriorul) unor locuințe adîncite ori de suprafață, interpretare în favoarea căreia citām, în încheiere, două fapte din domeniul etnografiei românești.

Implantarea argelei de țesut la construcția locuinței pare să fie reflectată de următorul ritual, înregistrat în răspunsuri la ancheta cu chestionarul *Casa* al Muzeului Limbii Române din Cluj pentru localitatea Bănești — Dîmbovița : „Încă înainte de terminarea unei case e obișnuit în unele părți să se introducă, într-o cameră, un război de țesut « încheiat », care se lasă o zi, iar apoi se scoate" (Taloș 1968 : 253 ; cf. tot aici date referitoare la folosirea locului vechi de casă, ce poate fi constatată frecvent în „suprapunerile" din așezările începînd din neolitic și pînă în cultura Dridu). Este drept, dintr-o altă localitate (Ghelmegioara — Mehedinți) s-a înregistrat interdicția de a introduce în casă un război de țesut timp de un an de la construirea ei (*ibid.* ; există, de asemenea, interdicții și în ceea ce privește folosirea vechiului loc de casă), dar nu putem aprecia dacă este vorba despre obiceiuri caracteristice anumitor așezări sau tipuri de locuințe, ori de un fapt derivat, în anumite condiții, de la primul. Semnificativă este însă în ambele cazuri asocierea celor două momente : ridicarea casei și plasarea în aceasta a instalației (în cazul de față : orizontale) de țesut. În primul caz simultaneitatea operațiilor este concludentă : un război *încheiat* nu se poate introduce decît înainte de construirea pereților, prin urmare printre furcile acestora, ceea ce pare să evoce amintirea ridicării furcilor instalației verticale o dată cu furcile de susținere a pereților și acoperișului, adică a *argelei* în întregime. Preocuparea poate fi comparată cu aceea a

---

[13] Dovezi privind perpetuarea din neolitic pînă în ultimul timp a unor cutume (îngroparea unei oale la temelia casei) și a unor simboluri (semne de pe blocuri de piatră sau de pe ceramică ce se regăsesc în forma „pomenilor" ori pe bețișoarele pentru „pom" de la înmormîntare) au fost prezentate de Ghizela Sulițeanu, *Elemente de continuitate etnologică ale culturii neolitice Cucuteni-Băiceni la poporul român*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 33, 1988, nr. 1, p. 20, 27—28, articol cu referiri și la alte aspecte ale acestei probleme.

„cruțării", la săparea bordeiului, a unor porțiuni de pămînt reprezentînd trepte, lavițe sau pentru construirea cuptoarelor.

Aceeași asociere poate fi dedusă, de fapt, și din descrieri ale construirii *argelei* datînd de la începutul secolului nostru, înregistrate în anchetele pentru *Atlasul lingvistic român* de către Emil Petrovici, ca reprezentînd tehnici mai vechi : „Face crov [= gaură] în pămînt și-o astrucă [= acoperă] [argeaua] cu tor [= resturi de fîn, paie, din iesle] ; bate pari în pămînt ; pe ele, sulurile" (la români din localitatea Ždrelo, din Banatul jugoslav ; punctul 4) ; „bătea patru pari, care atîrna sulul de doi, și încă doi era, care punea sulul unde punea pînza țesută... și mai făcea o groapă [în] care băga picioarele și lega potnojile ; acolo bătea doi țăruși mici care lega potnojile de ei ; [se făcea] în cameră, înlăuntru, unde dormea ; era și argele afară" (din localitatea Negreni, jud. Olt, pct. 791 ; în ambele cazuri *argea* înseamnă 'instalație orizontală primitivă de țesut') ; „iera groapă-n pămînt ; și băgau femeile care țeseau picioarele acolo și lega cu ațe alte picioare de lemn, iepe, și țesea. [Nu erau tălpi [ale războiului], ci erau bătuți patru pari în pămînt]" (adaugă anchetatorul ; din localitatea Zimnicea, jud. Teleorman, pct. 899 ; *argea* înseamnă aici 'adăpost special amenajat pentru țesut' ; Petrovici 1940 : 127 ; cf. tot aici și alte răspunsuri la întrebarea directă „Cunoașteți cuvîntul ARGEA? Ce însemnează?"). Pe baza acestor descrieri constatăm că, cel puțin pînă la sfîrșitul secolului al XIX–lea, „argeaua de țesut" era construită, în unele zone ale țării, în special în Cîmpia Dunării, prin baterea unor pari în pămînt și prin săparea unor gropi ce asigurau spațiul pentru manevrarea ițelor, uneori chiar în camera de locuit (cf. și Butură 1978 : 293–294). Faptul este dovedit, indirect, și de menționarea, într-o lucrare în care sînt descrise elemente ale culturii materiale specifice satelor românești din această epocă, a preocupării pentru răspîndirea războiului de țesut format din părți detașabile : „La Ministerul Domeniilor se lucrează pentru introducerea unei *mașine-războiu* (subl. n.) cu care se va ușura mult lucrarea țesăturilor de casă" (Crăiniceanu 1895 : 182).

Evident, atît la construirea instalației de țesut în bordeie (vezi, pentru începutul secolului al XVIII-lea, Del Chiaro [1983] : 379), dar mai ales la amenajarea unor adăposturi speciale pentru aceasta, au putut exista elemente de construcție comune scheletului de lemn al încăperii și celui al instalației de țesut, de tipul acelora pe care le atestă perechile de furci din locuințele vechi, cum sînt cele întîlnite la Bucov-Tioca, dar și în alte așezări.

3. În concluzie, în acest context general, elementele de construcție a locuinței puse în lumină de descoperirile arheologice, coroborate cu fapte arhaice din vorbirea populară și din domeniul etnografiei (asupra conservării principalelor elemente de structură pînă în secolul al XIX-lea, cf. Butură 1978 : 98–105), pot fi interpretate în favoarea existenței unui sens primar, general, 'lemne încheiate (în construcția locuinței)' al termenului autohton *argea*[14]. În graiurile din nordul țării s-au păstrat pînă astăzi sensuri foarte apropiate, după cum se poate constata din explicații ale cuvîntului : „toată casa cioplită, pe grămadă, se cheamă *o argea de*

---

[14] Am întreprins cercetarea etnoarheologică a *realiilor* și pentru a pune în evidență *Semnificația originară a cuvîntului GRESIE ca element autohton al vocabularului limbii române*, articol publicat în „Limba română", XXXVII, 1988 ; partea I, în nr. 3, p. 213–222, partea a II-a, în nr. 5, p. 429–443.

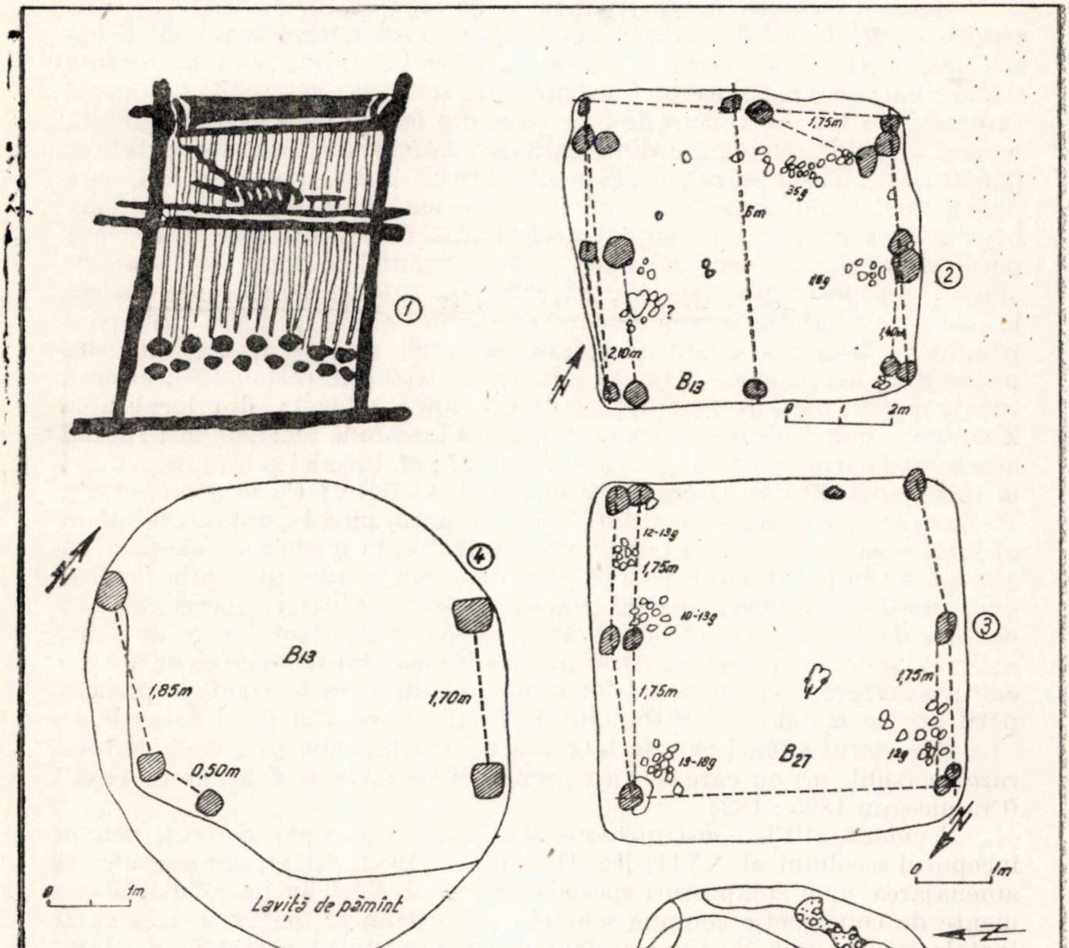

①
②
1,75m
35g
5m
18g
1,40m
2,10m
B13
0 1 2m
③
12-13g
1,75m
10-13g
1,75m
1,75m
13-18g
20g
12g
B27
0 1m
④
B13
1,85m
1,70m
0,50m
Laviță de pămînt
0 1m
⑤
L28
1,10m
0 1 2m
⑥
0,80-0,85m
BIV
0,40m
0 1m

FIG. 1. 1 : „Război de țesut" grecesc (desen de pe un *skyphos* din sec. V î.e.n.) ; 2—3 : bordeiele atelier nr. 13 și 27 de la Morești (Mureș) ; 4 : bordeiul 13 de la Poiana-Dulcești, Varniță (Neamț) ; 5 : locuința 28 de la Botoșana (Suceava) ; 6 : bordeiul IV de la Dulceanca (Teleorman).

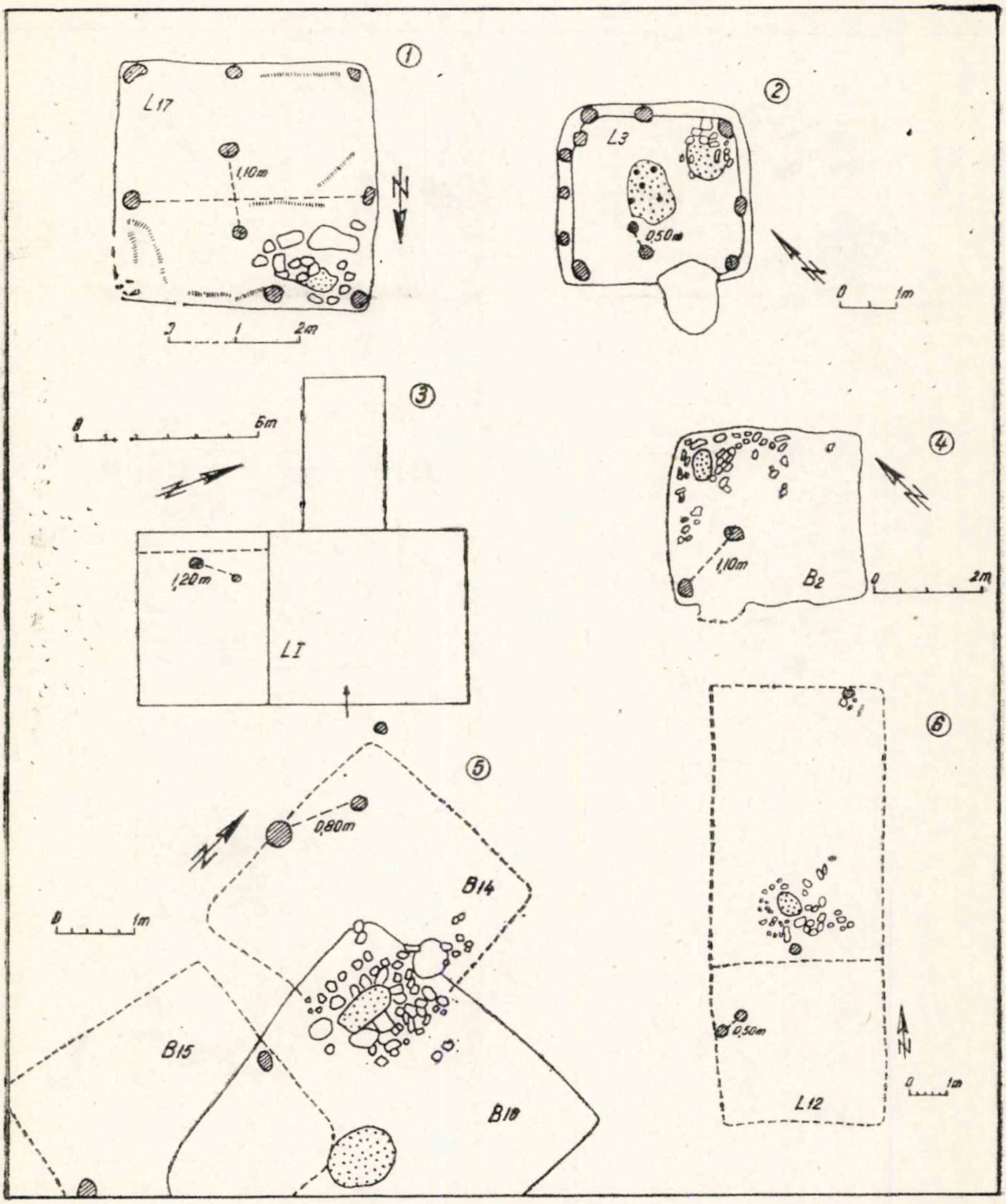

①
L17
1,10m
N
0 1 2m
②
L3
0,50m
N
0 1m
③
0 6m
N
1,20m
LI
④
1,10m
B2
0 2m
⑤
0,80m
N
0 1m
B14
B15
B16
⑥
0,50m
N
0 1m
L12

FIG. 2. 1: Locuința 17 de la Botoșana (Suceava); 2: locuința 3 de la Epureni (Vaslui); 3: locuința I de la Grădiștea Muncelului (Hunedoara); 4: bordeiul 2 de la Dodești (Vaslui); 5: bordeiul 14 de la Bucov-Tioca (Prahova); 6: casa 12 de la Bucov-Tioca.

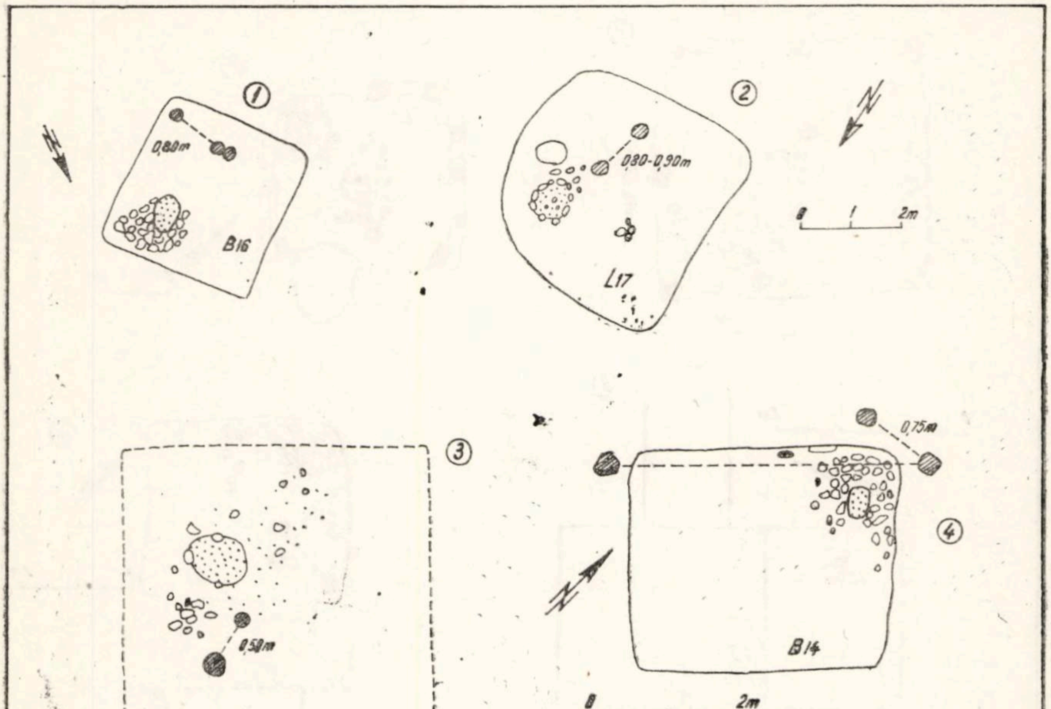

①
0,80m
B16
②
0,80-0,90m
L17
0 1 2m
③
0,50m
L2
0 1m
④
0,75m
B14
0 2m
⑤
0,50m
B17
0 2m

FIG. 3. 1 : Bordeiul 16 de la Comana de Jos (Brașov) ; 2 : locuința 17 de la Davideni (Neamț) ; 3 : casa 2 de la Bucov-Rotari (Prahova) ; 4—5 : bordeiele 14 și 17 de la Dodești (Vaslui).

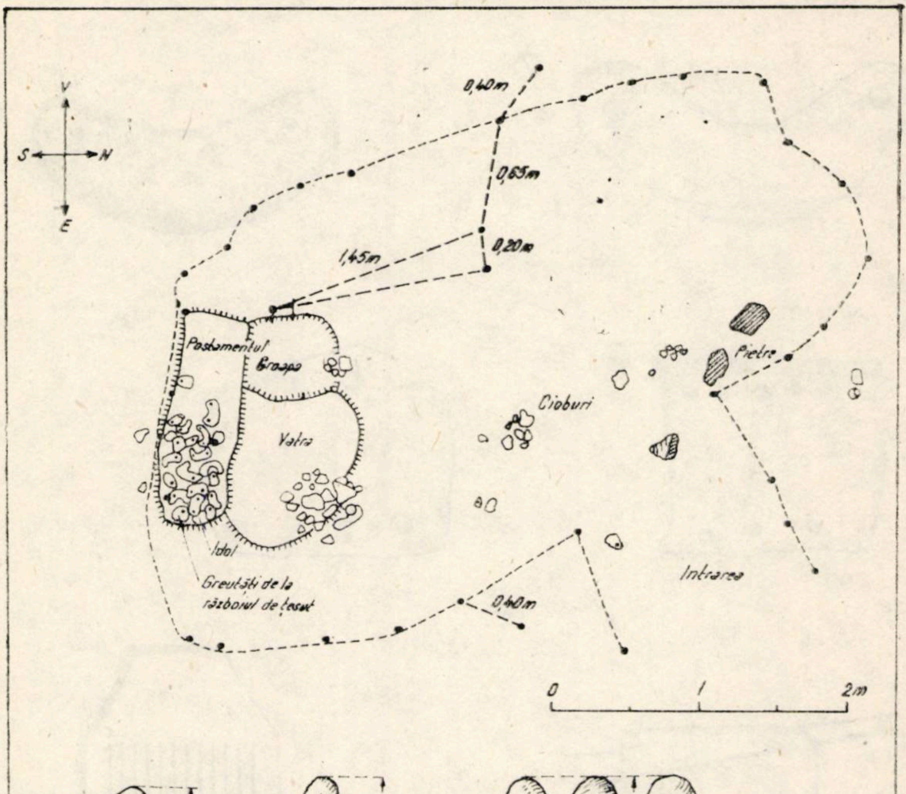

V
S
N
E
0,40m
0,65m
0,20m
1,45m
Postamentul
Groapa
Vatra
Cioburi
Pietre
Idol
Greutăţi de la războiul de ţesut
Intrarea
0,40m
0
1
2m
0,09
0,13
0,14
0,084
0,084
①
②
③
④
⑤

FIG. 4. Locuinţa 4 de la Sălcuţa III (Dolj); greutăţi de lut pentru ţesut de la Sălcuţa; 1—2: greutăţi de tip „clasic"; 3: greutate dublă de tip „masive cu două orificii"; 4: greutate „în formă de şa"; 5: greutate de tipul „alungit şi subţire".

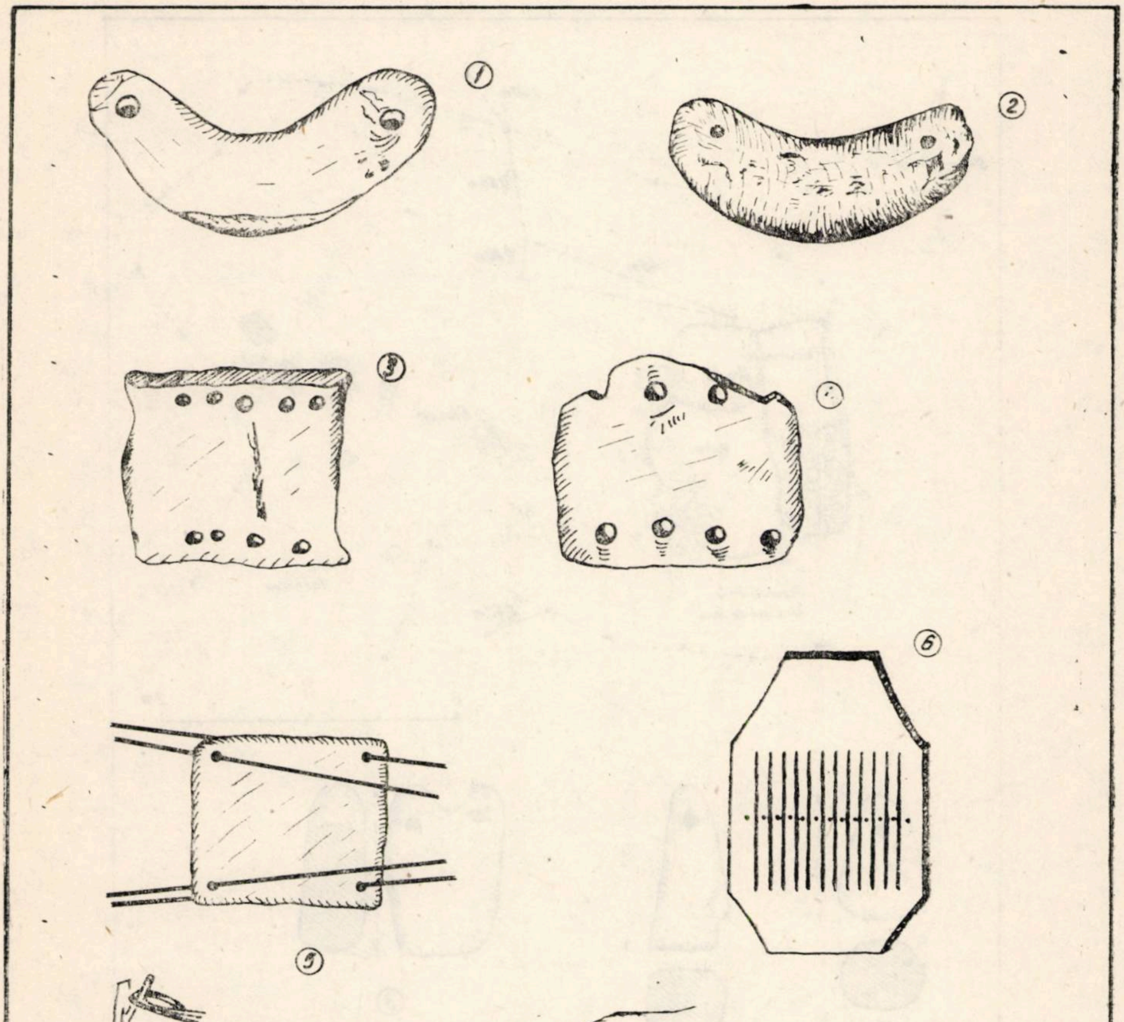


FIG. 5. 1 : Greutate dublă ,,în formă de semilună'' de la Podei — Tîrgu-Ocna ; 2 : greutate de același tip de la Roma (Botoșani) ; 3—4 : plăcuțe de lut și de șist argilos de la Podei — Tîrgu-Ocna ; 5 : plăcuțe din lemn dur întrebuințate la confecționarea brîielor de către slavii răsăriteni la începutul sec. al XX-lea ; 6 : ,,scîndură de țesut'' din Munții Apuseni (începutul sec. al XX-lea).

casă” (localitatea Beclean, jud. Bistriţa-Năsăud, pct. 260); „*argeaua de pe casă* = acoperişul” (Boiu Mare, Maramureş, pct. 272); „*argeaua casei* = acoperişul/tot/” (Borşa, Maramureş, pct. 362, şi Călugăra Mare [astăzi Măgura], Bacău, pct. 531; Petrovici 1940 : 127). În sudul ţării, întrucît în această zonă ariditatea verilor a impus ţesutul în încăperi adîncite în pămînt, amenajate *ad-hoc*, acest cuvînt a cunoscut specializările semantice citate mai sus (sub 2), pornind de la o sintagmă iniţială *argea de ţesut* [15].

4. În acelaşi timp, această încercare proiectează aspecte ale problematicii şi metodologiei cercetărilor ce îşi propun ca obiectiv trecerea de la intuiţia etnografică la analiza etnoarheologică, pe baza analogiilor de relaţie în diacronie şi sincronie, posibile datorită constantei geografice, demografice şi a habitatului, în general. Desigur, explicarea funcţionalităţii unor obiecte de cultură materială, cînd este vorba de decupaje reprezentînd momente (succesive) în diacronie, are în vedere doar anumite constituente ale unei aceleiaşi *forma mentis*, pentru a cărei reconstituire de ansamblu ne lipsesc (încă) nu numai numeroase date, ci şi codurile de descifrare a componentelor etnopsihologice (simbolică, ritualuri etc.).

ABREVIERI BIBLIOGRAFICE

I. Aspecte generale

Antonescu 1984 Dinu Antonescu, *Introducere in arhitectura dacilor*, Bucureşti.

Apolzan 1944 Lucia Apolzan, *Portul şi industria textilă in Munţii Apuseni*, Bucureşti.

Berciu 1952 D. Berciu, *Săpăturile de la Sălcuţa*, în SCIVA, III, p. 166—171.

—1961 *Contribuţii la problemele neoliticului in România in lumina noilor cercetări*, Bucureşti.

Butură 1978 Valer Butură, *Etnografia poporului român*. Cultura materială, Cluj-Napoca.

Capidan 1932 Theodor Capidan, *Aromânii. Dialectul aromân*. Studiu lingvistic, Bucureşti.

Chapot, *Textrinum* Victor Chapot, articolul *textrinum*, în Ch. Daremberg — E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, t. V, Paris, s.a., p. 164—175 (fig. 6845).

E. Comşa 1987 Eugen Comşa, *Neoliticul pe teritoriul României*. Consideraţii, Bucureşti.

Constantinescu 1972 Nicolae Constantinescu, *Coconi. Un sat din Cimpia Română in epoca lui Mircea cel Bătrin*. Studiu arheologic şi istoric, Bucureşti.

Costinescu et al. 1987 Mariana Costinescu, Magdalena Georgescu, Florentina Zgraon, *Dicţionarul limbii române literare vechi* (1640—1780). Termeni regionali, Bucureşti.

Crăiniceanu 1895 Gheorghe Crăiniceanu, *Igiena ţăranului român* ..., Bucureşti.

Crişan 1986 Ion Horaţiu Crişan, *Spiritualitatea geto-dacilor*. Repere istorice, Bucureşti.

Del Chiaro [1983] Anton Maria del Chiaro, [*Descrierea Ţării Româneşti*], (1717), în vol. *Călători străini despre Ţările Române*, VIII, Bucureşti, p. 370—397.

Dumas 1962 *Histoire générale des techniques*, publiée sous la direction de Maurice Dumas, I. *Les origines de la civilisation technique*, Paris.

Etienne [1970] Robert Etienne, *Viaţa cotidiană la Pompei* (1966), traducere de Horia Vasilescu, Bucureşti.

Faure [1977] Paul Faure, *Viaţa de fiecare zi in Creta lui Minos (1500 i.e.n.)*, (1973), prefaţă de acad. Em. Condurachi, traducere de Em. Condurachi şi Cireaşa Grecescu, Bucureşti.

Glodariu 1983 Ioan Glodariu, *Arhitectura dacilor* — Civilă şi militară — (sec. II î.e.n. — I e.n.), Cluj-Napoca.

Gorovei [1972] Artur Gorovei, *Cimiliturile românilor* (1898), ediţie îngrijită şi cuvînt înainte de Iordan Datcu, Bucureşti.

---

[15] Articolul de faţă reprezintă partea de documentare etnoarheologică din cercetarea lingvistică monografică consacrată semnificaţiei de bază a termenului *argea* în limba română, în care am urmărit amănunţit semantica acestuia în diacronie, pornind de la izvoarele scrise şi de la vorbirea populară.

Haimovici 1987 Sergiu Haimovici, *Quelques problèmes d'archéozoologie concernant la culture de Cucuteni*, în vol. *La civilisation de Cucuteni en contexte européen*, Iași, p. 157—166.
Iordache 1977 Gh. Iordache, *Unitate și diversitate socio-etnografică*, Craiova.
Lips [1964] Julius E. Lips, *Obirșia lucrurilor*. O istorie a culturii omenirii, București, traducere după ediția a III-a a cărții *Vom Ursprung der Dinge*, Leipzig, 1955.
Marquardt 1886 Joachim Marquardt, *Das Privatleben der Römer*, von..., zweite Auflage, besorgt von A. Mau ; II, Leipzig.
Matasă 1964 C. Matasă, *Așezarea eneolitică Cucuteni B de la Tirgu Ocna — Podei* (raionul Tîrgu Ocna, reg. Bacău), în ,,Arheologia Moldovei'', II—III, p. 11—66.
Nandris 1987 John G. Nandris, *Romanian ethnoarchaeology and the emergence and development of Cucuteni in the european context*, în vol. *La civilisation de Cucuteni en contexte européen*, Iași, p. 201—222.
Niederle 1921 Lubor Niederle, *Život starých slovanů*, III/I, Praga.
Petrovici 1940 Emil Petrovici, *Atlasul lingvistic român*, partea a II-a, vol. I, Sibiu — Leipzig.
Rybakov 1948 B. A. Rybakov, *Remeslo drevnej Rusi*, Moscova.
Schrader 1929 O. Schrader, *Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde*², von ..., herausgegeben von A. Nehring, II, Berlin — Leipzig (articolul *weben, Webstuhl*, p. 632—639, cu bibliografia problemei).
Taloș 1968 Ion Taloș, *Riturile construcțiilor la români*, în vol. *Folclor literar*, II, Timișoara, p. 221—261.
Vuia [1980] Romulus Vuia, *Flechterei mit Stäbchen bei den Rumänen*, apărut în ,,Zeitschrift für Ethnologie'' (6/1914, Berlin), republicat în *Studii de etnografie și folclor*, II, antologie de Mihai Pop și Ioan Șerb, București, p. 385—387.
Zelenin 1927 Dmitrij Zelenin, *Russische (Ostslavische) Volkskunde*, von ..., Berlin — Leipzig.

II. Locuințe și instalații de țesut în secolele I—XI

Berciu 1981 Dumitru Berciu, *Buridava dacică*, București.
Bichir 1973 Gh. Bichir, *Cultura carpică*, București.
Comșa 1961 Maria Comșa, *Săpăturile de la Bucov*, în MCA, VII, p. 541—550.
— 1978 *Cultura materială veche românească* (Așezările din secolele VIII—X de la Bucov — Ploiești), București.
Daicoviciu 1952 C. Daicoviciu și colab., *Șantierul Grădiștea Muncelului*. Atelierul și așezarea civilă de pe terasa VIII, în SCIVA, III, p. 297—306.
— 1955 *Șantierul arheologic Grădiștea Muncelului — Blidarul*, în SCIVA, VI, nr. 1—2, p. 195—238.
Diaconu — Vîlceanu 1972 Petre Diaconu, Dumitru Vîlceanu, *Păcuiul lui Soare*. Cetatea bizantină, I, București.
Dolinescu-Ferche 1974 Suzana Dolinescu-Ferche, *Așezări din secolele III și VI e.n. in sud-vestul Munteniei*. Cercetările de la Dulceanca, București.
Dumitrașcu 1986 Sever Dumitrașcu, *Săpăturile arheologice de la Biharea*. Epoca veche românească, sec. VII, VIII, IX, în ,,Materiale și cercetări arheologice'', A XVI-a sesiune anuală de rapoarte, Vaslui, 1982, București, p. 194—201.
Glodariu et al. 1980 I. Glodariu, Fl. Costea, I. Ciupea, *Comana de Jos*,. Așezările de epocă dacică și prefeudală, [Brașov].
Horedt 1979 Kurt Horedt, *Morești*. Grabungen in einer vor- und frühgeschichtlichen Siedlung in Siebenbürgen, București.
Ioniță 1982 Ion Ioniță, *Din istoria și civilizația dacilor liberi*. Dacii din spațiul est-carpatic în secolele II—IV e.n., Iași.
Mitrea 1978 Ioan Mitrea, *Așezarea prefeudală de la Izvoare-Bahna* (II). Contribuții la arheologia epocii de formare a poporului român, în ,,,,Carpica'', X, p. 205—230.
— 1980 *Regiunea centrală a Moldovei dintre Carpați și Siret în secolele VI—IX e.n.*, în ,,Carpica'', XII, p. 55 — 142.
— 1981 *Principalele rezultate ale cercetărilor arheologice din așezarea de la Davideni* (sec. V—VII e.n.), în ,,Memoria Antiquitatis'', VI—VIII (1974—1976), p. 65—92.
Ștefan et al. 1967 Gh. Ștefan, I. Barnea, Maria Comșa, Eugen Comșa, *Dinogetia*, I. Așezarea feudală timpurie de la Bisericuța-Garvăn, București.
Teodor 1984 a Dan Gh. Teodor, *Civilizația romanică la est de Carpați în secolele V—VII e.n.* (Așezarea de la Botoșana — Suceava), București.

— 1984 b *Continuitatea populaţiei autohtone la est de Carpaţi*. Aşezările din secolele VI—XI e.n. de la Dodeşti — Vaslui, Iaşi.
— 1987 *Aşezarea feudală timpurie de la Epureni — Vaslui*, în „Arheologia Moldovei", XI, p. 141—167.
Zaharia 1967 Eugenia Zaharia, *Săpăturile de la Dridu*. Contribuţie la arheologia şi istoria perioadei de formare a poporului român, Bucureşti.

UN PROBLÈME D'ETHNO-ARCHÉOLOGIE : *ARGEAUA DE ŢESUT* (L'INSTALLATION VERTICALE À TISSER) DANS LES LOGEMENTS DES Ier—XIe SIÈCLES SUR LE TERRITOIRE DE LA ROUMANIE

(Résumé)

L'article représente le chapitre de documentation ethno-archéologique d'une étude monographique, d'après la méthode *Wörter und Sachen*, sur le mot roumain *ărgea*, appartenant au fonds autochtone (cf. l'albanais *ragāl, —a* 'hutte'). Le parallélisme sémantique de ce terme en daco-roumain (on connaît les significations : 'échafaudage en bois/du toit/ d'une maison'; 'hutte' et 'installation primitive à tisser'; 'hutte aménagée pour le tissage') conduit vers l'hypothèse sur la possibilité de trouver les traces des éléments du cadre vertical de l'installation à tisser dans les habitations partiellement enfoncées en terre ou de surface dont les plans attestent la présence des trous de poteaux.

Partant des ateliers à tisser découverts à Moreşti, dép. de Mureş (VIe siècle n. è.; FIG. 1/2—3), l'intérêt de l'auteur se dirige vers les *paires de trous de poteaux* qu'on ne peut pas rapporter *directement* à la structure représentant le moyen de soutien pour le toit ou pour les parois d'une maison, et qu'on projette selon l'aspect « classique » d'une installation verticale à tisser (cf. FIG. 1/1 : dessin sur un *skyphos* du Ve siècle av. n.è). On a trouvé cette formation de paires de trous (convertibles en *paires de poteaux*) dans les plans d'assez nombreuses maisons appartenant aux sites placés autant dans la zone montagneuse de la Transylvanie que dans les aires de collines ou de plaine de la Moldavie et de la Valachie.

On essaie une classification de cet aménagement (hypothétique) de l'installation verticale à tisser d'après deux critères principaux : A. la paire de poteaux se trouve à l'intérieur de l'habitation et B. la même paire de trouve à l'extérieur de celle-ci.

Compte tenu de la typologie de construction sur le territoire daco-roumain, on opère une sous-division du groupe A en deux catégories : a) habitations dont le périmètre est marqué par des trous de poteaux et b) habitations pour lesquelles on n'a pas découvert de telles traces et, par conséquent, la paire de trous discutée est la seule qu'on constate sur le plan. Pour la première catégorie, on fait une nouvelle distinction, qui a en vue les moyens d'éclairage, d'où il résulte :

a_1 : l'emplacement du cadre vertical de l'installation à tisser tout près d'une paroi de l'habitation, à Poiana-Dulceşti, dép. de Neamţ, et à Botoşana, dép. de Suceava (FIG. 1/ 4—5), et

a_2 : l'emplacement des deux poteaux vers l'intérieur de l'habitation, dans le voisinage d'un âtre ouvert ou d'un four, situation qu'on surprend à Dulceanca, dép. de Teleorman, à Botoșana, dép. de Suceava et à Epureni, dép. de Vaslui (FIG. 1/ 6, 2/ 1–2).

La deuxième catégorie du type A (marquée là-dessus par *b*) présente une importance hors ligne en raison du manque de toute autre trace de trous dans le périmètre de l'habitation, les poteaux de soutien des toits ou des parois étant placés, d'après les fouilles sur les lieux et les estimations des archéologues, sur des dalles ou blocs en pierre ou bien sur des pièces de bois. Suivant le critère observé pour la catégorie précédente, on sépare les mêmes situations :

b_1 : les deux poteaux se trouvent tout près d'une paroi dans les habitations de Grădiștea Muncelului, dép. de Hunedoara, Dodești, dép. de Vaslui, Bucov-Tioca, dép. de Prahova, et de Comana de Jos, dép. de Brașov (FIG. 2/ 3–6, 3/ 1) ;

b_2 : l'emplacement de la paire de poteaux au milieu de la maison, pour profiter de la lumière (et de la chaleur) qu'offre le feu d'un âtre ouvert, comme à Davideni, dép. de Neamț, ou à Bucov-Rotari, dép. de Prahova (FIG. 3/ 2–3).

B. La paire de poteaux est placée à l'extérieur de la maison, dans le voisinage d'un coin de celle-ci, donc on a pu pratiquer un prolongement du toit pour protéger l'installation à tisser, semblable à celui utilisé en dessus d'une fosse à céréales. On a supposé cet aménagement à deux habitations de Dodești (dép. de Vaslui), l'une qui présente aussi d'autres traces de trous (pour la structure de soutien du toit ; FIG. 3/4), et l'autre pour laquelle on connaît seulement la paire de poteaux en discussion (FIG. 3/5).

En ce qui concerne les antécédents, on prend en considération la présence de quelques paires de trous comparables pour une habitation de surface de Sălcuța (dép. de Dolj), considérée fin du néolithique — début de l'âge du bronze, et qui a été probablement utilisée comme atelier, vu la découverte là-bas d'un depôt de poids de terre pour l'installation à tisser (FIG. 4). Il s'agit de pièces du type « classique » (FIG. 4/1–2) et, aspect très important, d'une série tout à fait différente, des poids « doubles », résultant sans doute du collage de deux poids simples (FIG. 4/3), forme évoluée vers une nouvelle structure fonctionnelle (FIG. 4/4–5), ayant des parallèles pour la culture de Cucuteni en Moldavie (FIG. 5/1, poids « en croissant » de Podei-Tîrgu-Ocna, et 2, de Roma — Botoșani). On amorce une explication sur l'emploi de ces poids en tant qu'outils adaptés à une technique particulière de tissage et on analyse la valeur des analogies faites comme preuves de la continuité d'une certaine *forma mentis* renvoyant aux techniques et instruments conservés du néolithique (FIG. 5/3–4, petites plaques en terre et en schiste argileux de Podei-Tîrgu-Ocna) jusqu'à nos jours (FIG. 5/5, petites plaques en bois dur utilisées par les Slaves orientaux au début du XX^e siècle pour le confectionnement des ceintures de laine, et 6 « planche à tisser » avec le même emploi, des régions montagneuses de la Roumanie).

Pour vérifier l'hypothèse sur le destination du cadre de l'installation verticale à tisser attribuée aux poteaux implantés dans les paires de trous rangées sous A et B, on examine, dans une revue, à propos du problème de l'éclairage, leur emplacement, suivant les circonstances, à l'égard de la paroi voisine ou de l'âtre et, également, la distance entre ces deux poteaux, estimée suffisante à partir de 0,50 m. On accorde, de même, assez d'importance aux éléments associés découverts dans les habitations ou dans les sites : des restes de tissus brûlés, des empreintes de tissu sur la glaise molle, des poids en terre cuite et des fusaïoles. Vu l'absence des poids de terre dans beaucoup d'établissements dès le VI^e^ siècle, on suppose le remplacement de chaque série (poids des fils impaires et paires) par une baguette, ensemble devenu plus tard l'une des ensouples de l'installation horizontale.

La technique du tissage à l'installation verticale fait, par ailleurs, l'objet d'une analyse attentive partant des ouvrages mentionnés dans la bibliographie ; on y trouve également des sources au sujet des réalités ethnographiques appartenant aux cultures variées (y compris l'ethnographie et le folklore roumain), utilisées comme terme de comparaison pour les analogies formelles et de relation, en diachronie, concernant divers aspects, à savoir : l'emplacement de l'abris destiné à l'installation verticale à tisser (dit *argea)* en dehors du village, la mise en place dans des demeures de dimensions réduites et le maintien de celle-ci très tard dans quelques zones de l'Europe, l'appartenance initiale du cadre vertical au squelette de l'habitation (d'après un ancien rituel de construction s'y rapportant indirectement), le tissage primitif spécialisé sans aucun cadre en bois, etc.

Cette analyse développée des *choses* du point de vue archéologique et ethnographique est le point de départ pour la soutenance de l'hypothèse de l'auteur en ce qui concerne l'évolution sémantique du mot *argea* en roumain. A partir des significations 'clore, monter' ; 'verrouiller' du radical indo-européen **areg-*, on attribue à ce terme une acception initiale 'pièce en bois close (dans la construction d'une maison)'. Le syntagme *argeaua casei*(= l'*argea* de la maison) avec les sens 'squelette en bois d'une maison' ; 'squelette du toit' permet la supposition d'un syntagme parallèle *argea de țesut* (= *argea* à tisser), c'est-à-dire 'cadre vertical de l'installation à tisser' et, puis, 'installation à tisser' tout simplement. A la longue, le nom d'une partie est passé sur l'entier, d'où s'explique *argea* 'hutte, maison' (cf. aussi l'évolution du grec καλύβη 'abri' / = toit/ ; 'hutte, chaumière') et, à la fois, 'petite maison partiellement enfoncée en terre, pour le tissage'.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **TÎRGUL OLARILOR** — Sibiu, 1988. Manifestare tradițională de prestigiu, *Tîrgul olarilor*, deschis anual la Sibiu în cadrul oferit de festivalul cultural-artistic „Cibinium", a luat configurația unui interesant dialog pe tema artei populare, susținut deopotrivă de creatorii populari și artiștii plastici, de marea masă a consumatorilor de folclor, de specialiști, teoreticieni și colecționari.

Unitar ca prezentare, *Tîrgul olarilor* din anul trecut a stat sub semnul varietății, pe de o parte datorită prezenței olarilor din toate zonele etnografice ale țării, iar pe de altă parte datorită diversității de stiluri și maniere, de tendințe și orientări, fie de ordin morfologic, fie privind cromatica decorului, toate însă respectînd, deliberat sau nu, principiul autenticității specificul local.

Începuturile valorificării masive, prin expoziții, a ceramicii populare în zona Sibiului datează din anii 1966/67, cînd Asociația colecționarilor de ceramică a organizat, în sala festivă a Școlii generale nr. 3 din Sibiu, cea dintîi expoziție de ceramică populară. Interesul pe care l-a suscitat expoziția organizată de către cîteva cadre didactice din Sibiu — îndrumate de prof. Horst Klusch, un împătimit colecționar de ceramică — a generat discuții fructuoase la nivelul forurilor de învățămînt și cultură, luîndu-se în dezbatere problema permanentizării unor expoziții cu vînzare pentru publicul sibian.

Tîrgul meșteșugarilor, organizat în „Cibinium 69" în P-ța 6 Martie, reînvie într-un excelent loc, din punct de vedere al amplasamentului și al arhitecturii, o veche tradiție locală — aceea a creației meșteșugărești și a tîrgurilor breslașilor — confirmînd totodată interesul sibienilor pentru ceramica populară.

Respectînd preferințele publicului, începînd cu ediția a III-a a festivalului „Cibinium 70", tîrgul meșteșugarilor se transformă în *Tîrgul olarilor* — cea mai populară manifestare cu caracter de masă a tuturor edițiilor următoare, găsindu-se pentru ceilalți creatori alte forme eficace de afirmare.

Prin dublul caracter al acestei acțiuni, care derivă din expoziția cu vînzare și, totodată, din manifestarea competițională, tîrgul olarilor de la Sibiu continuă și o altă tradiție prețioasă, aceea a păstrării conștiente a capacității de creație în domeniul olăritului. Prima inițiativă în acest sens aparține unei societăți din București care, la începutul secolului (1908), a organizat primul tîrg-concurs al olarilor din țară menit a sprijini și stimula „arta națională" („Universul" — martie, 1908).

Conștienți de dificultatea renașterii acestui meșteșug, prin organizarea tîrgului-concurs se intenționa stimularea înființării de noi ateliere în unele localități din județ. În scopul atragerii tinerei generații spre îndeletnicirile tradiționale s-a organizat, începînd din 1972, concursul intitulat *Tînărul olar*, desfășurat în fața spectatorilor din P-ța 6 Martie. Drept rezultat al acestei inițiative cercurile de ceramică de pe lîngă casele pionierilor din Sibiu și Cisnădie au devenit participante de bază la toate edițiile următoare, bucurîndu-se de aprecierea elogioasă a specialiștilor și a publicului.

Așa se explică apariția — pe lîngă olarii cu experiență — a tot mai mulți tineri garantînd și asigurînd, astfel, perpetuarea olăritului în România. De amintit că vîrsta celor 66 de participanți la actuala ediție a Tîrgului olarilor variază între 7 și 70 de ani.

De-a lungul anilor, juriul sibian, îndrumat cu competență și dăruire de cercetătorul Horst Klusch, participant neobosit la realizarea tuturor edițiilor, apreciind mărfurile după aceleași criterii (artistic, tehnic, respectarea tradiției) a acordat premii care au confirmat valoarea creatorilor olari, respingînd cu tenacitate kitsch-urile, orientînd, totodată, prin popularizarea rezultatelor, publicul cumpărător.

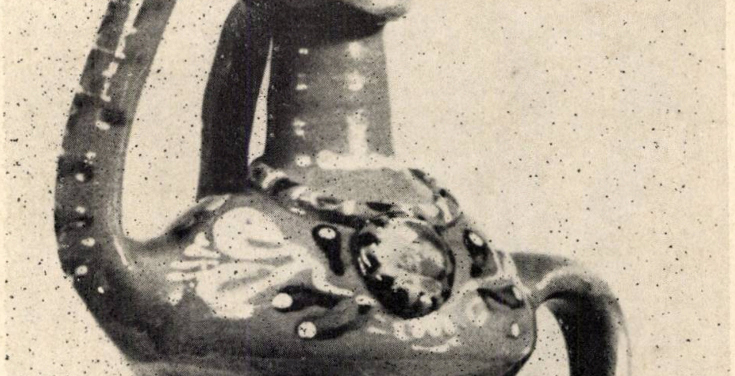
Dialogul fertil dintre specialiști și creatori s-a concretizat îndeosebi în valorificarea elementelor tradiționale prin produse noi. În acest domeniu, pe baza tradițiilor, precum și în urma unor studii privind îmbunătățirea și îmbogățirea gamei produselor de ceramică artizanală, s-a reușit să se introducă în circuitul comercial o serie de produse inspirate din arta populară. Acestea cîștigă în originalitate datorită liniei moderne, a modului de dispunere a ornamentelor, a finisării suprafețelor după tehnici tradiționale bine cunoscute.

Beneficiind de o organizare ireproșabilă și de un public cumpărător capabil să aprecieze munca și talentul olarilor-artiști, *Tîrgul olarilor* din Sibiu a devenit un adevărat model, atît în țară cît și în străinătate. După exemplul sibian, într-o serie de județe au apărut alte 12 tîrguri ale olarilor (Hurezu, Iași, Rădăuți, Pitești, Constanța etc.), iar la Diessen (R.F.G.) s-a organizat în 1979 primul tîrg al olarilor germani, cu o masivă participare românească (10 centre).

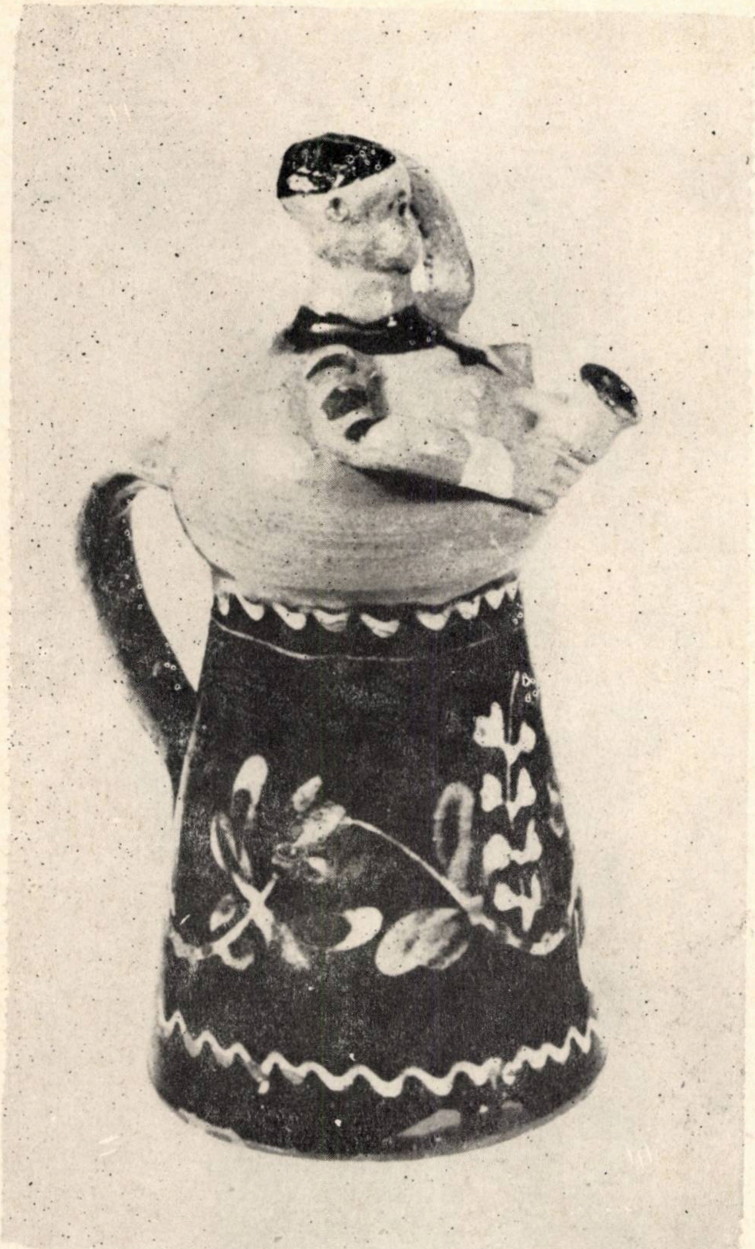
După succesul tîrgului de la Diessen, alte 7 orașe din R.F.G. au preluat acest gen de manifestare, încît se poate conchide că Sibiul a generat în întreg centrul Europei o adevărată avalanșă de manifestări artistice închinate ceramicii populare.

Prestigiul Sibiului, cîștigat în păstrarea și perpetuarea acestei tradiții, explică și organizarea la Păltiniș, din inițiativa Asociației Folcloriștilor și Etnografilor, a celui de al XIII-lea *Simpozion internațional de ceramică*, cu participarea unui impresionant număr de specialiști din întreaga Europă.

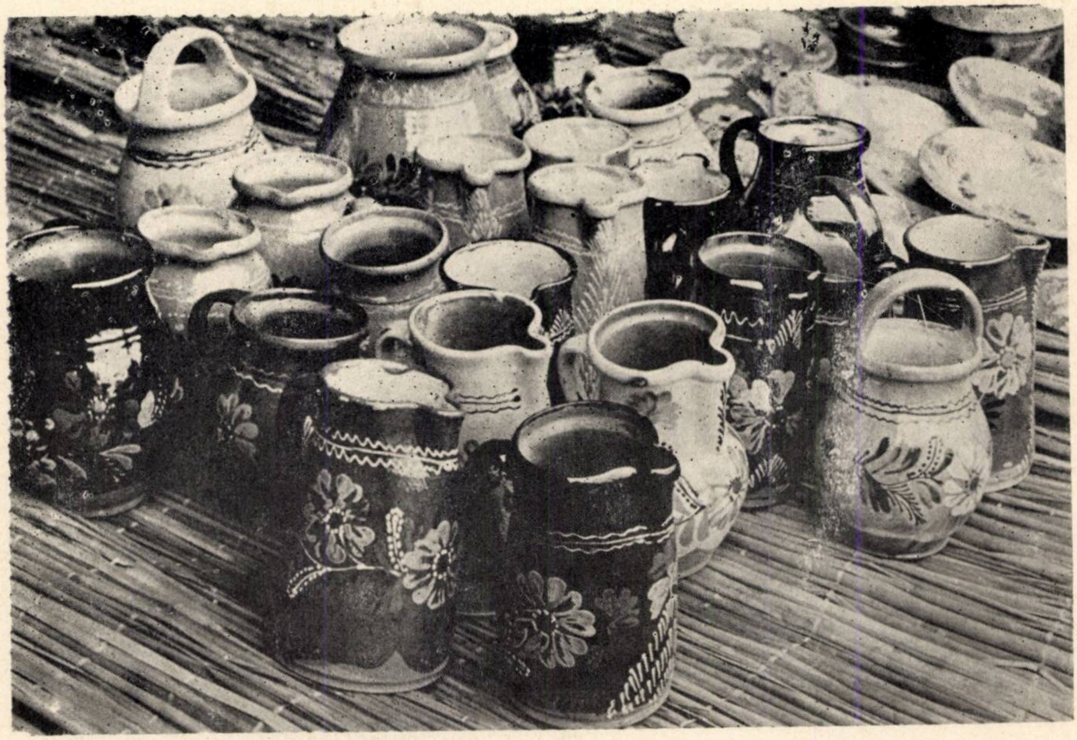
La capătul celor 21 de ediții, organizate în totalitate de Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă, se poate conchide, fără tăgadă, că *Tîrgul olarilor* de la Sibu s-a remarcat — pe planul stimulării creației originale — ca o manifestare de mare anvergură, care se înscrie în Festivalul Național „Cîntarea României" între acțiunile de cea mai înaltă ținută, cu cîștiguri culturale dintre cele mai variate și mai bogate. *(ILIE MOISE)*



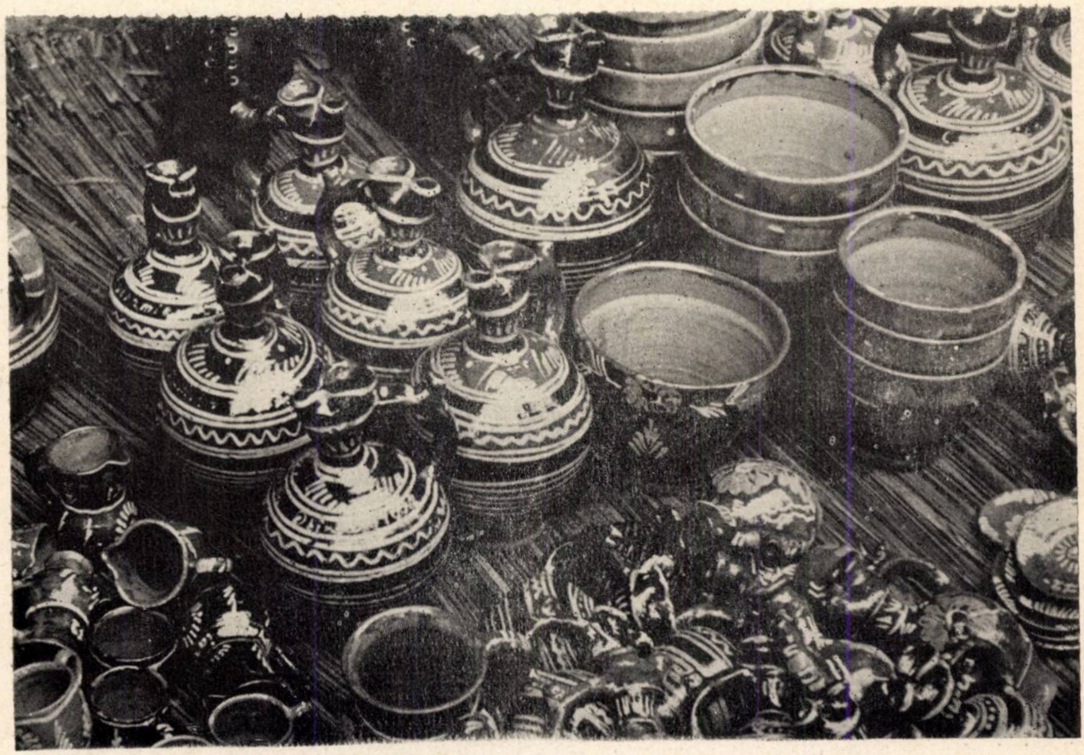
Ulcior de nuntă. Reprezintă o femeie în costum popular cu catrință.
Creator: Lepedatu Dumitru.



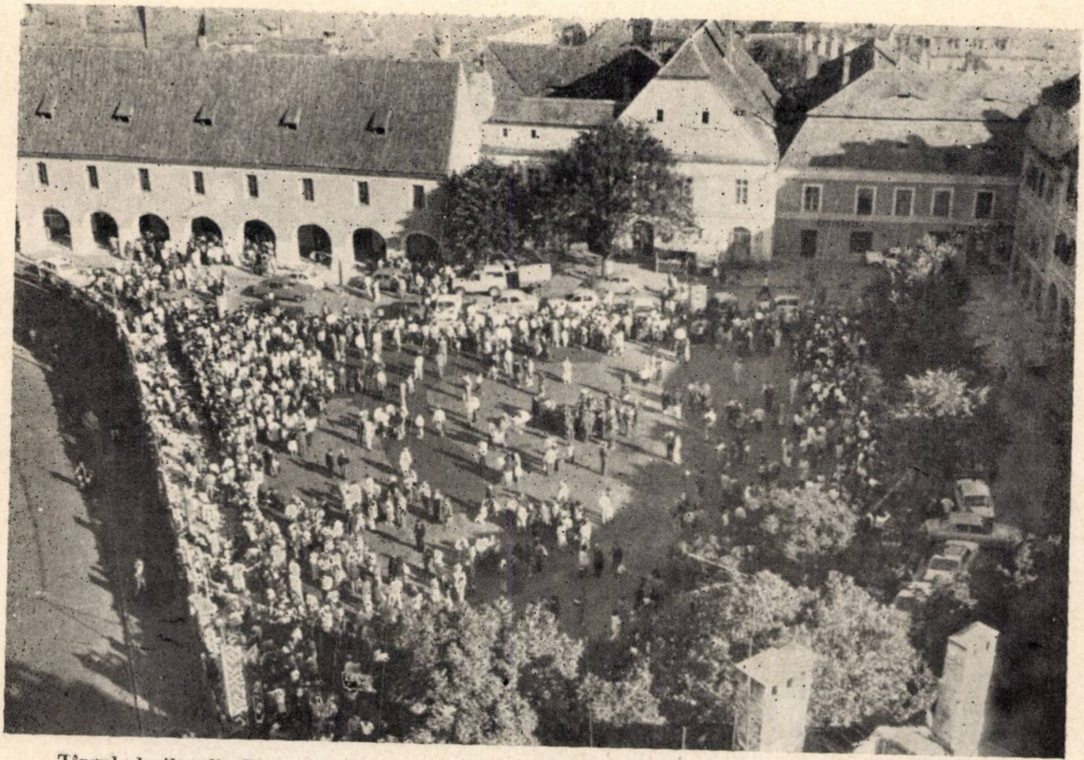
Ulcior de nuntă. Reprezintă o femeie în costum popular. Începutul sec. XX. Creator necunoscut



Tîrgul olarilor— Sibiu. Ceramică de Obîrșia (Hunedoara).



Tîrgul olarilor— Sibiu. Ceramică de Obîrșia (Hunedoara)



Tîrgul olarilor din Piaţa Mică—Sibiu.

Tîrgul olarilor din Sibiu. Ceramică de Rădăuţi (Florin Colibaba).

CRONICA DISCULUI

Tiberiu Alexandru *

Cronica de față se ocupă de doi muzicanți populari excepționali din Țara de Sus: Alexandru Bidirel (vioară) și Silvestru Lungoci (tilincă, fluieraș și fluier mare moldovenesc, nai și cimpoi). Deși discurile lor au ieșit demult, merită cu prisosință să zăbovim asupra lor. Ele figurează în catalogul Casei de discuri „Electrecord" și au fost reeditate în cîteva rînduri.

1. *ALEXANDRU BIDIREL. Un virtuose du violon/ A virtuoso of the violin.* „Trésors folkloriques roumains". 1. Hora Bucovinei; 2. Trilișești; 3. Sîrbă de la Stupca; 4. Doină de la Capul Codrului; 5. Arcanul de la Stupca; 6. Șapte pași; 7. Ardeleanca; 8. Hobotul miresei; 9. La închinatul paharelor; 10. Joc de doi ca la Stupca: 11. Hora lui Grigore din Vindireu [greșit!, în loc de: Hora lui Grigore Vindireu]; 12. Țigăneasca; 13. Hora nunilor mari; 14. Mănăstireanca; 15. Foaie verde nucă seacă; 16. De trei ori pe lîngă masă; 17. La zestrea miresei; 18. Bălăceanca; 19. Corăbeasca; 20. Țărăneasca de la Păltinoasa. Orchestra ansamblului „Ciprian Porumbescu" din Suceava. Dirijor: GEORGE SÎRBU. Redactor: Stela Nachi; foto: Sorin Dan; tiparul: I. P. „Bucureștii-Noi". Prezentare în limbile engleză și franceză scrisă de George Sîrbu. Electrecord STM-EPE 0993. [București, 1974.]

alexandru bidirel
TRÉSORS FOLKLORIQUES ROUMAINS

Într-un disc anterior, apărut în același an: *Rencontre avec la Roumanie*: *Bucovine* [I] STM-EPE 0963 [1974] se mai află o piesă cîntată din vioară de Alexandru Bidirel, acompaniat de aceeași orchestră: Cîntec vechi bucovinean.

---

* Fotografiile copertelor: Titi Popescu.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 4, p. 361–367, București, 1989

Pe Alexandru Bidirel l-a descoperit Constantin Brăiloiu, cu prilejul unei culegeri pe care a făcut-o, asistat de Paula Carp, în satul Capu Codrului din fostul judeţ Cîmpulung. În ziua de 11 septembrie 1934 s-au înregistrat, pe opt cilindri de fonograf, un număr de 25 de piese cîntate din vioară de Alexandru Bidirel, acompaniat de cobzarul Ilie Bolea. (Documentele sonore respective se află în patrimoniul I.C.E.D. sub numele de catalog Fg. 4235—4242. Copiile pe bandă magnetică, făcute după cilindrii de ceară originali, păstrează aceleaşi numere.) Piesele culese cuprind 21 de jocuri, între care unele de autentică valoare, cum ar fi *Arcanul, Corăbasca (Corăbeasca), Trei leşeşti (Trilişeşti* în discul de faţă), *Hora moldovenească*, joc vechi care se cînta întotdeauna luni dimineaţă după nuntă ş.a. S-au mai cules : *Arinul*, „cîntec vechi de tot, cîntec de jale pentru bătrîni, [care] are şi vorbe", cum citim în fişa respectivă întocmită de Paula Carp, şi trei piese ceremoniale de nuntă : jocul *Busuiocul, Hobotul* „cîntat la masă după ce îmbrobodeşte mireasa" şi un „*Vivat* la închinarea paharului dulce" la masa mare.

Din fişa de informator a lui Alexandru Bidirel, redactată aşijderea de Paula Carp, aflăm că artistul noastru era în vîrstă de 16 ani, absolvise patru clase primare şi s-a deplasat la Dorna, Rădăuţi, Cîmpulung şi Sadova, cu vioara. Cînta la joc şi la nunţi. Mai aflăm că din vioară cînta din fragedă copilărie. Bunicul său era „scripcar" vestit, iar tatăl său tot viorist. Despre locul naşterii nu ni se spune nimic, deşi în fişa lui Ilie Bolea, în vîrstă de 61 de ani, cobzar din copilărie, ni se spune că s-a născut în Drăgoieşti şi că s-a stabilit în Capu Codrului de vreo 30 de ani. Din prezentarea scrisă de George Sîrbu aflăm că Alexandru Bidirel s-ar fi născut în comuna Stupca, actualmente Ciprian Porumbescu. S-a născut cumva în Capu Codrului dintr-o familie originară din Stupca, ori chiar în Stupca, cum susţine George Sîrbu? După cum mi-a relatat Viorel Cosma, în Stupca se aflau pe vremea lui Ciprian Porumbescu o seamă de lăutari, între care Pîrsînă, Bibul, Ionel al lui Leontieş, Alexa Litra, Ionică Bidirel-Nagiţ ş.a. George Sîrbu adaugă lui Pîrsînă (pe care-l scrie Parsînă) pe Ionică Bidirel şi pe Vasile Bidirel, „vestit trompetist de odinioară", tatăl lui Alexandru Bidirel. Amintesc că Paula Carp precizează, pe temeiul spuselor lui Bidirel, că tatăl său a fost „tot viorist", ca şi bunicul. A cîntat cumva tatăl lui Alexandru Bidirel şi din trompetă? Oricum, se poate afirma, cu certitudine, că Alexandru Bidirel se trage dintr-o veche famlie de lăutari din Stupca.

Constantin Brăiloiu a fost încîntat de extraordinarul talent al adolescentului Alexandru Bidirel. Peste patru ani m-a trimis să-l aduc în Bucureşti, împreună cu cobzarul Ilie Bolea, pentru înregistrările pe disc ale Arhivei de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români. Pe data de 15 februarie 1938 s-au înregistrat de la cei doi lăutari bucovineni, în studioul din Şoseaua Viilor al Casei de discuri „Electrecord", cinci piese : melodiile de nuntă *Busuiocul* şi *Hobotul*, cu strigăturile ocazionale clamate de un grup mixt de ţărani din Caşvana, jocul *Ruseasca*, cu strigături rostite de Gavril Cozovici din Caşvana, precum şi jocurile (fără strigături) *Luncuşoara* şi *Stroeşteanca*. Au fost înregistrate de Constantin Brăiloiu pe două feţe de disc cu diametrul de 25 cm şi 78 ture/minut. (Discurile şi copiile lor pe bandă de magnetofon, aflătoare în arhiva I.C.E.D., poartă numerele D 790 (SC 15) şi 791 (SC 16). Pe cel dintîi disc, cu o singură faţă înregistrată, se află cele două melodii de nuntă, iar pe celălalt disc, aşijderea cu o singură faţă înregistrată, cele trei jocuri.)

În prezentarea lui George Sîrbu, atît întîlnirea lui Bidirel cu folcloriştii, cît şi primele înregistrări pe disc sînt simţitor „întinerite". „Nu fără mîndrie, străbătută de nostalgie, îşi aminteşte [Bidirel] de marile momente ale vieţii sale de artist : la 12 ani cea dintî întîlnire cu folcloriştii ; la 14 ani, înregistrări în Arhiva de Folklore a Societăţii Compozitorilor Români . . .".

Nu mult după înregistrările pe disc cu caracter ştiinţific, Alexandru Bidirel, în fruntea unui mic taraf alcătuit din cobză, vioară secundă şi contrabas, a înregistrat, de-asemeni sub îngrijirea lui Constantin Brăiloiu, două discuri comerciale, editate de „Electrecord" cu numerele de catalog 1280 (R. 646 şi R. 647) şi 1281 (R. 648 şi R. 649). Au fost înregistrate la 1 martie 1939 şi cuprind următoarele jocuri (cu strigături) : *Ruseasca bucovineană, Ardeleneasca bucovineană, Corăbasca* şi *Ţigănească*. (În colecţiile I.C.E.D. cele două discuri poartă numerele D. 1009 şi D. 1010. Din însemnări auxiliare aflăm că la vioara secundă a cîntat Ion Nedelcu din Fălticeni, la cobză Ilie Bolea, la contrabas Alexa Bîrgheaua din Stupca, iar strigăturile le-a declamat un oarecare Gheorghe Sîrbu.)

Din prezentarea de pe acest disc mai aflăm că la vîrsta de 18 ani (?) Bidirel a cîntat la Radio-Bucureşti, iar la vîrsta de 32 de ani(?) a înregistrat un disc „Electrecord", acompaniat de Orchestra de muzică populară a Radiodifuziunii. În cursul anului 1956 ştiu că a fost poftit în studiourile Radiodifuziunii. Acompaniat de orchestra de muzică populară a acesteia, a înregistrat un ales mănunchi de melodii populare, „poate cele mai artistic realizate dintre toate imprimările de muzică populară moldovenească din fonoteca Comitetului de Radiodifuziune şi Televiziune", cum scriam la 24 aprilie 1958.

Datele pe care le deţin despre acest valoros artist popular — cel mai de seamă lăutar al Bucovinei din zilele noastre ! — sînt extrem de puţine şi nu întotdeauna semnificative. Dintr-o scrisoare pe care mi-a trimis-o din Fălticeni la data de 19 aprilie 1958 reiese că, în acea vreme cînta ,,ca şef de orchestră la T.A.P.L. Fălticeni", iar la 26 ale lunii trebuia să se prezinte în fața, unei comisii raionale, care urma să hotărască clasificarea lui profesională şi categoria de salarizare. În aceeaşi scrisoare mă informa : ,,Am la bază Şcoala de muzică la care am frecventat 2 ani", fără să arate unde şi cînd anume. Din partea sa, dirijorul George Sîrbu arată că Bidirel ,,s-a perfecționat cu un profesor la Conservatorul din Cernăuți", scăpînd din vedere să ne deslușească cînd anume. Bidirel a locuit mai mulți ani la Fălticeni, în tot cazul între anii 1958 şi 1960 se afla acolo. Într-o scrisoare din 4 iulie 1959 citim : ,,La mijlocul lunii iunie am fost chemat la Suceava pentru o verificare a cunoaşterii muzicii populare româneşti, în fața unei comisii printre care a fost şi un delegat din Ministerul Culturii. Scopul acestei verificări este pentru selecționarea unor cadre ca să complecteze orchestra populară ,,Ciprian Porumbescu", care este gata să plece în luna august pentru a da un concert în Cehoslovacia. Am aşteptat cu nerăbdare rezultatul şi între timp am constatat că s-au ales din alte raioane şi mă surprinde că eu, care am dat atîtea rezultate corespunzătoare la radio şi în alte împrejurări, să nu fiu ales pentru a face parte din această formație muzicală". Mai tîrziu a fost totuşi încadrat în orchestra de muzică populară a Ansamblului ,,Ciprian Porumbescu" din Suceava. ,,Adăugăm că Alexandru Bidirel este prim violonist şi solist al Ansamblului ,,Ciprian Porumbescu" din Suceava, de la crearea acesteia" (?), scrie George Sîrbu în prezentarea acestui disc, editat — cum s-a mai arătat — acum 15 ani (1974).

Ultima oară l-am văzut pe Alexandru Bidirel în primăvara anului 1983, în populara emisiune TV a Marioarei Murărescu *Tezaur folcloric*. Era suferind şi s-a stins nu peste multă vreme.

Alături de prea puținele înregistrări sonore şi video din fonotecile Radioteleviziunii, discul de față este singurul care poate fi găsit în cataloagele Casei de discuri ,,Electrecord". Prea puțin, mult prea puțin față de repertoriul bogat şi de mare valoare al acestui minunat rapsod al cîntecului popular bucovinean !

Alexandru Bidirel cînta cu mare uşurință, cu o fericită participare afectivă, cu ton foarte frumos, pe care se străduia fără contenire să-l desăvîrşească, în slujba interpretării sale. Cîntarea lui era străbătută de un impresionant lirism, vădit îndeobşte în viersul doinelor şi cîntecelor tărăgănate, precum şi în jocurile domoale, înveşmîntate într-o aleasă horbotă ornamentală. (Toți cei care l-au cunoscut au fost, cred, impresionați de temperamentul său liric, visător, vizibil şi în comportamentul cu semenii. O scrisoare pe care mi-a trimis-o din Fălticeni la 19 aprilie 1958 — scrisoare pe care am mai pomenit-o — este deschisă cu următoarea formulare : ,,În această primăvară frumoasă, plină de muzică şi poezie, folosesc prilejul de a vă scrie cîteva rînduri". Iar la începutul unei scrisori cu data 1 martie 1960, se poate citi :,,Vă trimit această scrisoare ca un sol al primăverii, cu prilejul zilei de 1 martie".) Bidirel a fost totodată un mare virtuoz al arcuşului, cum mărturisesc jocurile iuți rămase de pe urma sa, pe care ni le păstrează memoria fără greş a documentelor sonore înregistrate de la el. Iată ce scrie despre el George Sîrbu, dirijorul orchestrei care l-a acompaniat, la capătul prezentării de pe jacheta discului (pe care o redau într-o traducere liberă, folosind atît versiunea engleză cît şi cea franceză a textului) : ,,Toate piesele dezvăluie sonoritatea viguroasă şi lirică, spontaneitatea şi intensitatea interpretării sale. Frumusețea şi originalitatea stilului sînt vădite în doine şi în cîntecele tărăgănate, prin măiestria ornamentelor care le împodobesc, iar la jocuri prin mişcări în general domoale, nelipsite însă de forță. Stilul lui Alexandru Bidirel dezvăluie pe alocuri unele trăsături melodice şi ritmice năsăudene, ceea ce nu trebuie să ne mire, de vreme ce între folclorul din Năsăud şi cel din Bucovina s-au petrecut din totdeauna o seamă de întrepătrunderi. Aidoma înaintaşilor, Alexandru Bidirel îşi are rădăcinile adînc înfipte în viața artistică a satelor bucovinene. Vrednicia lui este că a ştiut să ne tălmăcească frumusețile bogatelor comori pe care le-a moştenit din darnica Țară de Sus".

Discul de față cuprinde 20 de piese. Cele mai multe sînt jocuri, între care două clasice hore bucovinene : *Hora Bucovinei* (1) şi *Hora lui Grigore Vindireu* (11), celebru lăutar bucovinean, trăitor în secolul trecut (1830—1888). Caracterizate printr-un mers ternar, lin şi legănat, asemenea hore au fost create, după toate probabilitățile, de lăutari, ca şi de ,,intelighenția" bucovineană. Ciprian Porumbescu este autorul cunoscut al cîtorva frumoase hore de acest fel, unele larg popularizate prin vestita lui operetă, în două acte, cu libretul de Vasile Alecsandri, *Crai Nou* (1882). Horele de acest fel s-au răspîndit în toate ținuturile româneşti. Muzicanții populari le spun ,,în şase" şi sînt notate de obicei în măsura de şase optimi. În realitate, o astfel de ,,măsură" este compusă din două formule aksak, alcătuită fiecare, pe cît se pare, dintr-o pătrime urmată de o optime cu punct, formule detectabile mai ales în acompaniament. Variante ale horelor gravate pe discul de față se află în colecția ,,Muza Română", publicată la Cernăuți, după primul război mondial, de Calistrat Şotropa, dar cu alte titluri : *Hora Lenuța* cea dintîi (apărută în nr. 20 al publicației) și *Hora Stăncuța* cealaltă (apărută în nr. 52). Mai aflăm pe disc cîteva vestite jocuri bătrînești, unele aflate și în culegerea făcută de Const. Brăiloiu în 1934, precum și în discurile înregistrate sub supravegherea sa științifică la București, în anii 1938 și 1939. Iată cîteva : *Trilișești* (2), *Arcanul de la Stupca* (5), *Șapte pași* (6), *Ardeleanca* (7), *Corăbeasca* (19) și *Țărănească de la Păltinoasa* (20). O seamă de piese fac parte din folclorul obiceiurilor : *Hobotul miresei* (8), vechi cîntec de tip bucovinean cu elemente de doină propriu-zisă, *La închinatul paharelor* (9), cîntec de petrecere cu ritm ca de joc, nelipsit la nunțile țărănești, jocul ritual de nuntă *De trei ori pe lîngă masă* (16), *Hora nunilor mari* (13) și *La zestrea miresei* (17), o melodie în ritm de geampara cu strigături (care lipsesc în înregistrarea de față). Glasul se alătură și altora din cîntările nupțiale, prezentate aci doar cu componenta lor muzical-instrumentală. De folclorul obiceiurilor se leagă și *Țigăneasca* (12), un frumos și sugestiv joc de Anul Nou al cortegiilor de mascați din partea locului. Mai menționez : *Doină din Capu Codrului* (4), de fapt un cîntec propriu-zis tărăgănat, pare-se de obîrșie ardelenească, și *Foaie verde nucă seacă* (15), alt cîntec propriu-zis tărăgănat, amîndouă într-o măiastră interpretare.

Observ că *Hobotul* din discul înregistrat în 1938 nu este cîntec ceremonial, variantă cu *Hobotul miresei* din discul de față, ci un joc aksak similar cu *La zestrea mirêsei* din discul de care se ocupă prezenta cronică. Se pare că ar fi vorba de o greșeală de titlu, strecurată în înregistrarea de acum o jumătate de veac. Adaug, totodată, că *Ruseasca* (cu strigături), înregistrată tot atunci (1938), se află, într-o copie recondiționată, în *Antologia muzicii populare românești*, scoasă de Electrecord (ediția a II-a, [1976], volumul II, discul nr. 6 : *Jocuri*, EPE 01225, fața a II-a, 1 c.).

Acompaniamentul orchestral este de bună calitate.

2. *SILVESTRU LUNGOCI. Un virtuose des flûtes roumaines / A virtuoso of the Romanian flutes.* „Trésors folkloriques roumains". 1. Bătrîneasca din Gălănești ; 2. Joc din Mălini ; 3. Joc huțul ; 4. De jale ; 5. Bătrîneasca ; 6. Sîrba de la șes ; 7. Fudula ; 8. Roata de la Volovăț ; 9. Pripoianca ; 10. Cînd aud cucul cîntînd ; 11. Bătrîneasca din Iaslovăț ; 12. Arcanul de la Arbore ; 13. Joc din Verești ; 14. Bătrîneasca ; 15. Mîndră floare-i

silvestru lungoci
TRESORS FOLKLORIQUES ROUMAINS
STEREO
MONO

norocul; 16. Huțulca din Sadău. Orchestra ansamblului „Ciprian Porumbescu” din Suceava. Dirijor: GEORGE SÎRBU. Solist: Silvestru Lungoci — fluier (1, 6, 8, 9, 15, 16), nai (2, 7, 10, 13), tilincă (3, 12, 14), fluier mare (4, 5), cimpoi (11). Redactor: Stela Nachi; foto: Ion Petcu; tiparul I. P. „Bucureștii-Noi”. Electrecord STM-EPE 01023. [București, 1975.] (Prezentare în limbile franceză și engleză de autorul cronicii de față.)

Alte înregistrări ale lui Silvestru Lungoci se află în următoarele discuri, parte anterioare, parte posterioare celui de față: **a** *Rencontre avec la Roumanie: Bucovine* [*I*], Electrecord STM-EPE 0963 [1974]: Roata de pe Remezeu (fluier), Doină din Sadova și Pe bătute ca la șes (nai), Bătută din Voitinel (cimpoi), Doină păstorească și Țărănească de la Capul Satului (tilincă), respectiv o treime din cele 18 piese cîte cuprinde discul!; **b** *Sofia Vicoveanca*, Electrecord STM-EPE 0964 [1974]: Cîntec vechi de cătănie (fluier mare [instrumentistul nu este menționat]); **c** *Rencontre avec la Roumanie: Bucovine II (Coutumes)*, Electrecord STM-EPE 0994 [1974]: De trei ori pe după masă, Bătuta ursului și Cînd și-a pierdut ciobanul oile (fluier mare); cu fluierul mare împletit ici-colo cu glas de bucium, întovărășește glasul Sofiei Vicoveanca în bocetul Scoală, scoală și privește, fără să i se pomenească numele; și alte piese sînt cîntate de solistul nostru, fără să fie menționat, ca în jocurile mascaților de Anul Nou: Bumbiereasca (fluieraș, acompaniat de cobză și tobă), Jocul caprei (fluieraș cu cobză și clămpănitul „fălcilor” măștii) și Jocul țapului (fluieraș, cobză și bătutul ritmic în podea a toiagului pe care se sprijină capul măștii); **d** *Rencontre avec la Roumanie: Bucovine III (Danses)*, Electrecord STM—EPE 01058 [1975]: Joc huțul (fluier); **e** *Rencontre avec la Roumanie: Moldavie (I)*, Electrecord STM—EPE 01212 [1976], ai cărui realizatori l-au „împrumutat” și pe bucovineanul Silvestru Lungoci: Bătuta de la Adîncata (fluier); așijderea: **f** *Rencontre avec la Roumanie: Moldavie (II)*, Electrecord STM-EPE 01260 [1977]: Doină păstorească (tilincă [solo]) și Bătută de la Horodnic (fluier); **g** *Ensemble folklorique „Ciprian Porumbescu” Suceava*, Electrecord STM-EPE 01481 [1979]: Țărăneasca din Voitinel (fluier); **h** *Nunta la Români, nr. 4, Bucovina*, Electrecord STM—EPE 01527/01528 [1979]: La broboditul miresei (la casa acesteia) (fluier) și De jele (la „Masa mare”) (fluier).

Întemeierea unor mari orchestre de muzică populară și a unor ansambluri folclorice de cîntece și dansuri — forme noi de popularizare și valorificare a creației artistice populare —, a determinat, între altele, includerea unor soliști instrumentiști, meșteri ai instrumentelor de muzică populară folosite de țărani sau de ciobani. Au ieșit la iveală o seamă de virtuozi ai acestor instrumente (fluiere de diferite feluri, cimpoi, solz de pește ș.a.) și, o dată cu ei, un fermecător repertoriu muzical instrumental, de cea mai autentică speță. Marin Chisăr, Ion Lăceanu ori Dumitru Zamfira, bunăoară, s-au impus atît prin meșteșugul lor, cît și prin frumusețea și înalta valoare a doinelor, baladelor, cîntecelor și jocurilor pe care le însuflețesc. Alături de aceste netăgăduite vedete ale instrumentelor muzicale populare se așază cu cinste bucovineanul Silvestru Lungoci, solist al orchestrei de muzică populară a Ansamblului „Ciprian Porumbescu” din Suceava.

Țăran din comuna Horodnic de Jos, județul Suceava, s-a născut în anul 1939. A moștenit de la bunici și de la părinți dragostea pentru cîntecul popular și meșteșugul cîntatului din fluier. A lucrat alături de ai săi la munca cîmpului, apoi la o întreprindere de exploatare forestieră, iar într-o vreme, după ce a terminat școala comunală, a urmat cursurile unei școli de zootehnie din Rădăuți, oraș învecinat cu comuna natală. Pasiunea pentru muzica populară și pentru vechile unelte muzicale care o slujesc i-a călăuzit pașii spre Ansamblul „Ciprian Porumbescu” din Suceava, în care a intrat, prin concurs, în anul 1961.

Silvestru Lungoci a cîntat la început din fluierul tipic Bucovinei și ținuturilor din partea de miazănoapte a Moldovei, cu țeava cilindrică complet deschisă la amîndouă capetele, cu șase „borte” pentru degete, numit îndeobște „fluieraș”. Instrumentul trebuie ținut cumpănit, respectiv semitraversier, spre a înlesni despicarea firului de aer suflat de executant de capătul superior al țevii, ușor subțiat pe toată circumferința, numit „rost”. Toate piesele de față cîntate din „fluier”, cum se scrie pe etichetele și jachetele discurilor, sînt cîntate de fapt de artistul nostru din „fluieraș”, fluierul de talie mică al locului.

În cadrul ansamblului, Silvestru a învățat să cînte și din „fluierul mare” moldovenesc. Acesta diferă de „fluieraș” prin dimensiune, dar și prin caracterul oarecum grav, solemn, al sunetelor pe care le scoate. Prin această însușire este de minune potrivit pentru interpretarea doinelor, bocetelor, cîntecelor tărăgănate și a jocurilor domoale în discul de față: *De jale* (4), o frumoasă variantă a doinei proprii acestor meleaguri, și jocul *Bătrîneasca* (5). Într-o minunată versiune a acestei doine „de jale”, fluierul mare al lui Silvestru Lungoci își împletește viersul cu glasul

Sofiei Vicoveanca, în *Cîntec vechi de cătănie*, piesă ce deschide cel dintîi LP 30 cm al cunoscutei artiste, editat în anul 1974 (STM-EPE 0964). Glasul se îngînă cu viersul fluierului într-un fermecător dialog diafonic. Alte instrumente muzicale au fost socotite, pe bună dreptate, de prisos fiindcă cîntarea vocală însoțită de fluier mare este de veche tradiție în Țara de Sus. Bocetul femeilor este nu o dată întovărășit, după datină, de fluier. (Un mișcător *Bocet la mamă*, cîntat de Leontina Niga din Deia, țărancă în vîrstă de 33 de ani și din fluier mare de Trifănucă Nemciuc, în vîrstă de 73 de ani, document sonor pe care l-am înregistrat pe disc în anul 1937, se află în *Antologia muzicii populare românești*, ediția a II-a [1976], discul nr. 1, *Folclorul obiceiurilor*, fața a II-a, 2 c. O variantă, în aceeași interpretare, a fost inclusă de Constantin Brăiloiu în antologia sa pe discuri *Musique populaire roumaine*, scoasă în 1950 de Departamentul de etnomuzicologie al Muzeului Omului din Paris.) Sofia Vicoveanca (voce) și Silvestru Lungoci (fluier mare) au realizat și bocetul *Scoală, scoală și te uită*, din discul bucovinean cu obiceiuri (STM—EPE 0994). Celor doi soliști li se alătură, pe alocuri, glas de bucium, instrument care este și el prezent în ceremonialul înmormîntărilor sătești, din vremi imemoriale. Altă cîntare ceremonială funebră, cîntată asijderea de Sofia Vicoveanca și de Silvestru Lungoci, fără alte instrumente ajutătoare, a fost înregistrat nu demult pe un disc Electrecord, al cărui număr de catalog îmi scapă. Tema poetică este cearta cucului cu moartea. Toate aceste îngemănări ale glasului cu fluierul mare sînt deosebit de frumoase, deși, după opinia mea, chipul personal de interpretare a vestitei soliste bucovinene, oarecum emfatic, distonează cu puritatea stilistică a viersului instrumental.

Pentru a risipi orice nedumeriri, precizez că melodia „de jele", cîntată din fluieraș la masa mare a nunții (v. *Nunta la români : Bucovina*, STM-EPE 01527/01528), este cîntec propriu-zis, nu doină propriu-zisă, cum este cîntarea „de jale" din discul de față (4), în ciuda numelui identic.

De la Mihai Lăcătuș, țăran din Cîmpulungul Moldovenesc, vestit instrumentist și constructor de instrumente muzicale populare, Silvestru a deprins străvechea „tilincă" sau „telincă", cel mai simplu fluier care se poate închipui : o țeavă cilindrică deschisă la amîndouă capetele, lungă între 60 și 80 de cm, fără găuri pentru degete. Capătul pe unde se suflă este „rostit", adică are peretele ușor subțiat (aidoma ca „fluierașul" sau „fluierul mare"), iar instrumentul este ținut asijderea ușor înclinat spre stînga ori spre dreapta. Capătul inferior al țevii este cînd deschis, cînd închis cu degetul. Puterea variabilă a suflului îngăduie un șir neînchipuit de mare de sunete armonice, cu țeava deschisă fiind înlesnite unele, cu țeava închisă altele. Executantul le combină, coordonînd puterea suflatului cu închiderea ori deschiderea țevii. Este uimitor că dintr-un asemenea instrument, mai mult decît rudimentar, se pot cînta cu mare artă nu numai melodii lente, ci chiar jocuri, cum dovedește solistul nostru : *Joc huțul* (3), *Arcanul de la Arbore* (12) și *Bătrîneasca* (14).

Bătrîneasca din Iaslovăț (11) este cîntată cu meșteșug din cimpoi. Silvestru Lungoci a adoptat cimpoiul de tip oltenesc, cu carabă dublă, popularizat de Marin Chisăr, preluat și de alți executanți din diferite instrumente, ca Ion Lăceanu și Dumitru Zamfira, bunăoară. Or cimpoiul bucovinean — pe cît se pare dispărut nu demult — avea caraba dublă și drept urmare posibilități sonore sporite. Melodia cîntată pe țeava melodică a carabei este însoțită de două sunete scoase alternativ de țeava de ison a acesteia, prevăzută cu o singură gaură, aidoma cimpoaielor din Gorj, Banat și Hunedoara. Melodia propriu-zisă cu isonul variabil, obișnuit la interval de cvartă, care o acompaniază, se așază pe sunetul prelung și grav scos de „bîzoi", fluierul cel mare al instrumentului. Ar fi fost desigur de dorit ca Silvestru să fi readus la viață tipul local al cimpoiului, dar, după toate probabilitățile, nu l-a cunoscut.

Silvestru Lungoci are marele merit de a fi reintrodus în Bucovina bătrînul „nai", prezent în sînul vestitelor tarafuri de lăutari de altădată, care-l numeau „naier". Îl folosește cu pricepere, cum dovedesc înregistrările de față : *Joc din Mălini* (2), *Fudula* (7), *Joc din Verești* (13) și cîntecul *Cînd aud cucul cîntînd* (10). În cadrul ansamblului a mai învățat să cînte din „caval", fluier mare cu „dop" și cinci găuri pentru degete și glas catifelat, tipic Olteniei, Munteniei și Moldovei de miazăzi, precum și din flautul clasic.

Silvestru Lungoci stăpînește un bogat repertoriu muzical local. Și l-a însușit din comuna natală, de la ciobani, de la țărani, de la lăutari. Îl îmbogățește cu melodiile pe care le aude la petrecerile, jocurile și nunțile țărănești din partea locului, unde nu o dată este poftit să cînte.

Cele 16 piese gravate pe discul prezent : 13 jocuri, 2 doine — doină este și *Mîndră floare-i norocul* (15) — și un cîntec (10), reprezintă o judicioasă selecție din bogatul folclor muzical al Bucovinei. Frumusețea lor, ca și măiestria cu care Silvestru Lungoci știe să le interpreteze, nu au nevoie de explicații. Sînt evidente pentru oricine le ascultă ! Dintre jocuri merită să fie pomenite totuși : *Bătrîneasca din Gălănești* (1), *Roata de la Volovăț* (8) și *Huțulca din Sadău* (16), cîntate din fluieraș, *Joc huțul* (3) și *Arcanul de la Arbore* (12), cîntate din tilincă, și *Bătrîneasca* (5), cîntată din fluier mare. Adaug că doina *Mîndră floare-i norocul* (15) a învățat-o, cred, de la Maria Surupat, țărancă din Sadova. (Replica vocală, însuflețită de această cîntăreață de excepție, descoperită de Constantin Brăiloiu, se află în discul cu doine din *Antologia muzicii populare românești*, amintită în cele de mai sus, volumul I, discul nr. 2, EPD 01221, fața I, 3.)

Silvestru Lungoci este acompaniat de orchestra de muzică populară a Ansamblului „Ciprian Porumbescu" din Suceava, al cărei solist de seamă este. Dirijorul George Sîrbu merită toate laudele pentru priceperea cu care a știut să potrivească și să dozeze instrumentele muzicale, pe potriva caracterului specific al fiecărei piese în parte, ca și pentru muzicalitatea și finețea acompaniamentului, întotdeauna în slujba valorilor autentice.

P.S. După încheierea cronicii am fost informat de dirijorul George Sîrbu că Alexandru Bidirel s-a născut la data de 5 octombrie 1918 la Stupca. A decedat în ziua de 12 iulie 1985 la Suceava. Datele i-au fost comunicate de urmașii artistului.

T. A.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **REVISTA PRESEI.** Reținem din sumarul revistei „Steaua", nr. 1/1989, număr omagial, care marchează împlinirea a 500 de apariții, a 500 de numere care, datorită calității și diversității materialelor publicate, pot constitui pretextul și sugestia a tot atîtor volume, reținem deci două articole consacrate problemelor de folclor.

Primul (p. 48—49) este semnat de colegul nostru Marin Marian și poartă titlul *Expresia populară, de la psihologie la rit.* Se ridică acolo problema semnificației proverbelor românești care se formează cu ajutorul expresiei (zicală) „nuntă fără lăutari", punîndu-se în legătură cu conceptul modern al frustrației. Analizînd definițiile pe care psihologia modernă și psihanaliza le conferă fenomenului, autorul descoperă că o expresie populară, ca aceea paremiologică numită, este superioară definițiilor savante, deoarece ea evocă atît planul cultural, cît și pe cele ritualic, cosmic și sacralizator pentru a sublinia gravitatea gesturilor frustrante, ratate. Demersul analitic și interpretativ trece deci prin folcloristică, antropologia filozofică și filozofia culturii. Articolul-eseu constituie o contribuție la descifrarea și relevarea universalității, a subtilității și modernității ideilor prezente în gîndirea populară românească.

În pagina următoare, Ion Cuceu publică o prezentare a volumului *Folclor românesc* (Editura Minerva, 1988), care reunește 1364 de texte populare din toate genurile, culese de Dumitru Șandru (1907—1972) din toate regiunile românești. Antologia recenzată a fost alcătuită, îngrijită, prezentată și editată de Tudora Șandru Olteanu și conține, după cum este știut, doar a patra parte din volumul de culegeri și transcrieri făcute de reputatul folclorist. I. Cuceu o apreciază drept o realizare editorială merituoasă și un mare cîștig în beneficiul surselor de texte documentare. *(AL. DOBRE)*

● **LEXICON MUZICAL DE REFERINȚĂ.** Viorel Cosma, cunoscutul și apreciatul etnomuzicolog, desfășoară de mai multe decenii o laborioasă și erudită activitate pentru înzestrarea cercetării științifice a muzicii românești cu lucrări lexicografice de aleasă ținută. După *Compozitori și muzicologi români* (1965) și *Muzicieni români* (1970, primul tiraj ; 1971, al doilea tiraj), adică după alte decenii de investigații, autorul ne propune nu o simplă reeditare a lexicoanelor anterioare, ci o lucrare nouă (numărul muzicienilor incluși este acum de zece ori mai mare față de lucrările amintite), cu îmbunătățiri și înnoiri în toate articulațiile ei, o lucrare în cîteva volume, dintre care primul, *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, literele A—C, a apărut în acest an la Editura Muzicală (334 p.). Lucrarea are menirea de a informa asupra întregii evoluții a muzicii românești, ca și asupra activității unor compozitori de alte naționalități (germani, unguri, sîrbi, cehi, ucraineni) care au activat ori activează în țara noastră. Nevoia de completitudine este îndată vădită cînd întîlnim între coperțile cărții muzicieni români din evul mediu, Renaștere, baroc, mai puțin cunoscuți pînă acum.

Prin metodologia modernă adoptată, prin rubricile extrem de edificatoare, prin preocuparea de a prezenta cît mai metodic și elocvent preocupările complexe ale unor personalități, prin sistematizarea bibliografiei critice despre aceștia, lexiconul de acum a dobîndit mult în funcționalitate, cercetarea lui fiind cît se poate de lesnicioasă.

De obicei, cînd se vorbește despre lexicoane, se remarcă — și nu fără îndreptățire — bogăția informației. În cazul lexiconului lui Viorel Cosma o asemenea apreciere nu spune totul. Trebuie spus că în timpul lucrului cu autorii incluși, deci în perioada documentării, Viorel Cosma i-a invitat pe o serie de compozitori să-şi pună ordine în bibliografia operei, să-şi numeroteze opusurile. Mai este încă un aspect esenţial, un merit al lucrărilor lexicografice anterioare ale autorului. Este vorba de reflexul internaţional al lor, ele marcînd un moment de seamă în cunoaşterea muzicienilor români în lumea specialiştilor de peste hotare. Un calcul al numărului muzicienilor români, prezenţi cu mai multe decenii în urmă în lexicoanele străine, şi al numărului lor de după apariţia lucrărilor lui Viorel Cosma, este concludent pentru contribuţia, şi în această direcţie, a lexicoanelor etnomuzicologului român. Cu alte cuvinte lumea muzicală internaţională a luat tot mai mult cunoştinţă de şcoala românească de compoziţie. De altfel, o secţiune a bibliografiei critice a unor personalităţi de seamă menţionează tocmai prezenţa muzicienilor români în lexicoane străine.

Pentru cercetătorul folclorului nostru articolele rezervate unor nume ca Tiberiu Alexandru, Almási István, C. Arvinte, Şt. Bazilescu, Alexandru Berdescu, Harry Brauner, C. Brăiloiu, G. Breazul, T. Brediceanu, M. Bruchenthal, T. T. Burada, Alexie Buzera, D. Cantemir Paula Carp, C. Catrina, Ioan Căianu, Eugenia Cernea, Gh. Ciobanu, Ilarion Cocişiu sînt o mină, de informaţii şi de caracterizări sintetice şi pertinente.

La apariţia cărţii şi-au adus de asemenea contribuţia redactorul Mircea M. Ştefănescu, tehnoredactorul Carmina Cizer şi I. P. „Informaţia". *(IORDAN DATCU)*

● **INSTITUTUL NORDIC DE FOLCLOR** (Nordic Institute of Folklore) este una din cele aproape 35 de instituţii şi grupuri de lucru existente în ţările din nordul Europei — Danemarca, Finlanda, Islanda, Norvegia şi Suedia —, al căror scop este cooperarea în domeniul învăţămîntului, cercetării şi culturii. Institutul Nordic de Folclor a fost înfiinţat în 1959 cu intenţia de a promova studiile folcloristice în aceste ţări cu privire specială asupra tradiţiei folclorice, poeziei populare, credinţelor şi obiceiurilor.

Informaţii detaliate asupra activităţii Institutului sînt prezentate trimestrial în publicaţia acestuia „NIF Newsletter". Numerele 3—4/1988 ale acestuia cuprind : observaţiile foarte pertinente ale directorului Institutului, profesorul Lauri Honko, despre acţiunile întreprinse în Australia pentru protejarea fondului folcloric *(Australia in the Frontline of the Safeguarding Process)* ; un interviu cu Ülo Tedre, directorul Secţiunii de Folclor a Institutului de Limbă şi Literatură al Academiei de Ştiinţe din R.S.S. Estonia *(The Status of Folklore Research in Estonia)* ; o dare de seamă despre conferinţa ţărilor nordice cu privire la folclorul copiilor *(Problems of Children's Lore)* semnată de Leea Virtanen ; rapoarte referitoare la acţiuni ştiinţifice regionale *(Some Observations on Research into the Finnish Emigrants in Northern Norway)* sau naţionale (Seminarul naţional *Folcloristica şi societatea*, care a avut loc la Seili, în Finlanda, în septembrie 1988) ; un portret al folcloristei şi antropoloagei engleze Ruth Finnegan, care a efectuat un turneu de conferinţe în ţările nordice ; informaţii cu privire la manifestările ştiinţifice programate în intervalul care urmează, între care al 9-lea Congres al Societăţii Internaţionale de Studiere a Naraţiunilor Populare (ISFNR), Budapesta, iunie 1989 ; Conferinţa Societăţii Europene de Etnografie şi Folclor (SIEF), Bergen, iunie 1990 etc. În acelaşi număr este publicată şi lista noilor membri ai Societăţii Internaţionale de Studiere a Naraţiunilor Populare, în rîndurile cărora a fost primit şi dr. Nicolae Constantinescu de la Universitatea din Bucureşti, membru al Comisiei de Folclor a Academiei R. S. România. *(C. NICOLAE)*

TACHE PAPAHAGI, PROMOTOR AL ETNOGRAFIEI COMPARATE

ZAMFIRA MIHAIL

La această academică adunare şi în acest moment aniversar, printre personalităţile evocate îşi are locul cu prisosinţă şi figura marelui Tache Papahagi care, la 20 oct. 1987, ar fi împlinit 95 de ani şi de la a cărui dispariţie comemorăm 10 ani. Dar evocarea personalităţii sale se impune nu numai în momente aniversare.

El este prezent în orizontul etnografiei româneşti prin opera masivă de referinţă în oricare problemă ne-ar preocupa, prin arhiva fonografică inestimabilă lăsată moştenire generaţiilor viitoare şi prin direcţiile noi pe care le-a deschis cercetării.

Şcoala română de etnografie a fost ilustrată, în prima jumătate a sec. XX, mai ales prin specialişti de formaţie filologică. Căci cercetările complexe promovate de Ovid Densusianu au găsit adepţi fervenţi printre discipolii săi. Tache Papahagi a fost unul dintre lingviştii care au abordat încă de la începutul activităţii lor cercetarea etnografică şi folclorică. El considera că cele trei discipline : lingvistica, etnografia şi folcloristica sînt inseparabile atunci cînd se încearcă obţinerea unei imagini complexe a vieţii poporului. Dar studiile trebuiau concepute pe baze noi şi această direcţie Tache Papahagi o consideră a fi „etnopsihologia lingvistică". Avînd ca bază de orientare aspectul actual etnografic şi lingvistic, cercetarea urmează să se îndrepte spre relevarea structurii originare latino-autohtone şi spre urmărirea evoluţiei etnosociale de-a lungul secolelor [1]. În acest sens, ca ştiinţă naţională şi istorică, etnografia urmează să beneficieze de un loc central în abordarea interdisciplinară. Tache Papahagi considera că lingvistul sau folcloristul, pentru a găsi explicaţii adecvate nenumăratelor fapte legate de istoria poporului, are nevoie de vaste şi profunde cunoştinţe etnografice [2]. Însă, la rîndul său, şi etnograful se cuvine să cunoască particularităţile lingvistice ale regiunii pe care o cercetează [3].

Propriile demersuri ale lui Tache Papahagi au urmărit cîteva direcţii majore pe plan sincronic şi diacronic, la care a adăugat totdeauna perspectiva comparatistă. Preocupîndu-se de perioada de formare a limbii române, a continuităţii poporului român în vatra locuirii sale, el este cel care a atestat etnografic unitatea etnică aromână-dacoromână [4]. Tache Papahagi a demonstrat cu argumente temeinice că moştenirea latină s-a impus cu preponderenţă în principalele sectoare ale vieţii materiale şi spirituale ale poporului român.

Bogăţia materialului pe care s-au bazat analizele sale este una dintre trăsăturile esenţiale ale lucrărilor lui Tache Papahagi[5]. Precizia detaliilor şi atenţia pentru înregistrarea elementului semnificativ le conferă calităţi de izvoare de prima mînă. Numai un exemplu : în demonstraţia din contribuţia *Originea muloviştenilor şi a gopeşenilor*, Bucureşti, 1930, concluziile sale sînt de neclintit pentru că se bazează pe analiza exhaustivă a surselor şi a elementelor etnografice, istorice, lingvistice. Cu entuziasm, dar şi cu maximum de discernămînt, el a înregistrat tot ceea ce se referea la viaţa materială şi spirituală a aromânilor. Toate informaţiile din volumele *Macedoromânii sau aromânii*, Bucureşti, 1927, *Aromânii. Grai—Folclor—Etnografie*, Bucureşti, 1932, *Images d'ethnographie roumaine*, Bucureşti, 1928—1934, reprezintă, alături de lucrările lui Theodor Capidan, arhiva cea mai importantă a etnografiei aromâneşti.

---

* Comunicare prezentată în şedinţa din 23 sept. 1987 a Comisiei de folclor a Academiei R. S România.

[1] *Dispariţii şi suprapuneri lexicale* (curs la Facultatea de litere şi filozofie), Bucureşti, 1927, p. 1—2.

[2] *Aromânii. Grai—Folclor — Etnografie*, Bucureşti, 1932, p. 170.

[3] *Din mic dicţionar folcloric. Spicuiri folclorice şi etnografice comparate*, Bucureşti, 1927, p. 2.

[4] *Aromânii* ..., p. 171.

[5] *Dicţionarul dialectului aromân, general şi etimologic*, ed. I, 1963 ; ed. a II-a, augmentată, 1974.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 4, p. 369—375, Bucureşti, 1989

Deşi a colectat un material imens, Papahagi s-a pronunţat, totuşi, pentru ,,selecţia" elementelor în momentul culegerii pe teren, ca unică posibilitate de a pune în evidenţă faptul semnificativ. El afirmă că e preferabil să dispunem de un buchet de fapte reunite de un specialist, decît de o grămadă datorată unui nespecialist. Dar înregistrarea tuturor variantelor unui aspect etnografic a fost preocuparea sa constantă.

Plecînd de la premisa că elementele etnografice dacoromâne trebuie puse în legătură cu cele din sudul Dunării, Tache Papahagi este cel care, înainte de apariţia conceptului de ,,etnografie (sau lingvistică) balcanică comparată", a reunit date din aceste zone diferenţiate în spaţiu. Astfel, trăsăturile identice dintre românii din Maramureş şi aromâni au fost puse în evidenţă în lucrările sale (vezi *Concordances folkloriques et ethnographiques*, Bucureşti, 1946) şi în demonstraţie au fost incluse şi referiri la date originare din Italia sau din alte zone ale Europei. Interesul pentru etnografia dacoromână nu l-a îndepărtat niciodată de sud-estul european şi el n-a pierdut din vedere ,,complexul de fapte şi fenomene care pot caracteriza zone mai întinse", în cazul de faţă cele comune nord- şi sud-dunărene. După cum folcloristul român nu poate să se bazeze numai pe datele furnizate de dacoromâni pentru concluzii de ordin general, ci trebuie să ia în consideraţie producţiile folclorice ale aromânilor şi istroromânilor [6], etnograful care ar neglija aspectul comparativ îşi limitează propria sa vedere de ansamblu.

Pentru a se pune la adăpost de eventualele acuzaţii de subiectivitate care ar fi putut să i se intenteze datorită descrierii superlative a calităţilor fizice şi morale ale aromânilor, Tache Papahagi este primul care face apel frecvent la mărturiile cercetătorilor şi călătorilor străini care s-au referit la acest subiect. Această abordare, pe care am numit-o ,,cunoaştere prin referinţe" (criticată de Sextil Puşcariu deoarece ar presupune selectarea mărturiilor respective, pentru a fi invocate numai cele favorabile), dar deasupra oricărei bănuieli atunci cînd se constituie ,,corpusul" tuturor mărturiilor [7], a dus la rezultate pozitive în deceniile următoare, atunci cînd s-a realizat inventarierea tuturor informaţiilor din referinţele călătorilor străini despre sud-estul Europei şi despre români. Pe linia iniţiativei lui N. Iorga *(Istoria românilor prin călători)*, mărturiile referitoare la aromâni, reunite de T. Papahagi, îşi păstrează marea valoare documentară.

Tache Papahagi a considerat că metoda primordială de cercetare etnografică o reprezintă monografia dialectală (în spiritul şcolii lingvistice de la Bucureşti), căreia el i-a adus importante îmbunătăţiri, ştiind să utilizeze într-un mod exemplar toate datele care se referă la zona studiată, notînd scrupulos toţi termenii locali, ceea ce face orice lucrare a sa preţioasă atît pentru etnografi, cît şi pentru dialectologi. Dar ceea ce caracterizează în primul rînd monografiile sale *Cercetări în Munţii Apuseni* (Bucureşti, 1925), *Graiul şi folclorul Maramureşului* (Bucureşti, 1925) este perspectiva comparată pe care o introduce în evaluarea răspîndirii şi perenităţii fenomenelor.

O altă metodă preconizată de Tache Papahagi a fost aceea a chestionarelor de culegere a datelor prin corespondenţă, aşa cum realizase şi B.P. Hasdeu marea sa anchetă lingvistică, folclorică şi juridică. El intenţiona, însă, realizarea unei anchete într-un spaţiu larg, sud-est european, destinată să faciliteze culegerea elementelor etnografice comune (sau paralele) mai multor popoare şi permiţînd astfel inventarierea şi clasificarea lor de o manieră unitară. Din păcate, penuria de fonduri nu i-a permis să transforme în realitate această iniţativă, care ar fi fost realizabilă în vremea sa.

De asemenea, Tache Papahagi a fost primul etnograf care a avut ideea unui atlas etnografic balcanic, idee care a revenit în deceniile din urmă în lucrările şi discuţiile congreselor internaţionale de studii sud-est europene, numai că, de data aceasta, specialiştii iugoslavi sau cei bulgari îşi arogă întîietatea lansării iniţiativei !

De la tribuna primului Congres al Filologilor Români (aprilie 1925), Tache Papahagi recomanda, ca primă etapă a prezumtivului atlas, necesitatea întocmirii unui album etnografic, cu privire specială asupra iconografiei. El a şi realizat trei volume din *Images d'ethnographie roumaine*, tezaur inestimabil pentru istoria poporului român, deoarece elementele înregistrate reprezintă, prin ele însele, argumente ale continuităţii poporului român.

Calităţile acesei lucrări îi asigură perenitatea spre care tinde orice contribuţie ştiinţifică. Notăm printre calităţile sale meritul incontestabil de a fi înregistrat aspecte etnografice în curs de dispariţie, indicaţiile bibliografice abundente şi numeroase, calitatea remarcabilă a fotografiilor. El considera că o analiză etnografică nu îşi atinge scopul dacă nu e însoţită de fotografii sau de desene. El recomanda ,,cinematografierea autentică".

Lui Tache Papahagi îi revine meritul de a fi iniţiat prima fototecă etnografică românească, şi aceasta cu imagini din toate zonele locuite de români, în nordul şi în sudul Dunării, în vederea unei comparaţii eficiente. El a dăruit Bibliotecii Academiei R. S. România peste 25 000 de fotografii, reproduceri, clişee care perpetuează bogata sa *Colecţie etnografică originală* şi care ar putea continua să fie publicată prin grija forurilor de resort ale Academiei R. S. România [8] pentru desăvîrşirea seriei de *Albume etnografice*, anexe indispensabile ale *Atlasului etnografic al României*, în curs de elaborare.

---

[6] A. Fochi, *Recherches de folklore comparé du sud-est européen en Roumanie*, în ,,Revue des études sud-est européennes", 1969, nr. 2, p. 382.

[7] *Călători străini prin Ţările Române*, Ed. Academiei, vol. I—VIII.

În fine, Tache Papahagi a stabilit coordonatele unui domeniu nou de cercetare, bazat în mod special pe metoda comparativă, şi anume etnolingvistica comparată sud-est europeană [9]. Aportul lingvisticii este, printre altele, după părerea sa, un preţios criteriu cînd va fi vorba de probleme nesoluţionate încă sau nesatisfăcător rezolvate [10]. Acest domeniu nou, cu un statut tot mai bine precizat în ultimul timp, presupune colaborarea metodologică dintre cele două ştiinţe, în scopul prelucrării mai nuanţate a datelor şi a descifrării unor concluzii mult mai cuprinzătoare. Prin aceasta nu se tinde la o hipertrofie a dimensiunilor proprii fiecăreia dintre cele două discipline,ci la o fericită lărgire a bazei de informaţii şi a înmulţirii argumentelor. Mai mult decît o alăturare de ,,cuvinte şi lucruri" — metodă onorabilă în studiul static al vocabularului—etnolingvistica reprezintă o încercare de a pune în corelaţie limba cu istoria şi viaţa unui popor. Stratigrafia lingvistică devine, astfel, un mijloc de a verifica cronologia relativă din etnologie, căreia i se alătură studiul reprezentărilor iconografice, al datelor arheologice şi de altă natură, care jalonează permanenta corelare dintre termen şi obiect. Mai constatăm că raporturile dintre cele două discipline dau posibilitatea elucidării unui număr sporit de probleme, în comparaţie cu rezolvările fiecărei discipline în parte. Deşi după mai bine de jumătate de secol, etnolingvistica suscită încă aprofundări inerente ale metodologiei şi, mai ales, ale precizării problematicii ; studiile interdisciplinare comparate îi datoresc lui Tache Papahagi imboldul iniţial, promovarea cercetărilor în mediu universitar — ceea ce este de presupus că a perpetuat interesul pentru cuprinderea într-un tot a informaţiilor din domenii diferite şi a pregătit terenul fertil pentru cercetările etnografice comparate [11].

PROTECŢIA JURIDICĂ A OPERELOR FOLCLORICE

MIHAIL M. ROBEA

Încă din prima fază a culegerii intense a creaţiilor populare, în secolul al XIX-lea, folcloriştii au accentuat necesitatea transcrierii ştiinţifice a textelor folclorice, tezaurizarea cît mai adecvată şi valorificarea — în multiplele lor manifestări — în spiritul mentalităţii populare. Aceste deziderate, constituite treptat în adevărate norme profesionale, au prezidat activitatea a numeroşi folclorişti şi a multor animatori culturali. Abaterile de la principiile respective au fost sesizate şi repudiate în public de iubitorii creaţiei populare. Cînd asemenea abateri s-au manifestat, în zilele noastre, prin deformarea pieselor folclorice sau prin substituirea lor cu altele de prost gust, îndeosebi de către anumiţi ,,cîntăreţi", atunci atît folcloriştii, cît şi unii activişti culturali le-au condamnat aspru în paginile unor periodice (,,Revista de etnografie şi folclor", ,,Flacăra") şi ale unor mari cotidiene (,,Scînteia", ,,România liberă").

Grija specialiştilor pentru conservarea, promovarea şi valorificarea nedeformată a creaţiilor populare s-a reflectat, în ultimele decenii — pe plan internaţional şi naţional —, în atitudinile noi ale autorităţilor guvernamentale şi juridice, care au început insistent să caute forme legale pentru protecţia lor. O dată cu intensificarea valorificării folclorului în cadrul extinderii mijloacelor tehnice moderne, problema ocrotirii lui s-a pus cu o acuitate nemaiîntîlnită. În acest sens, specialişti şi jurişti au luat atitudine, au formulat propuneri rezonabile şi au început chiar să redacteze texte juridice. Chiar forurile internaţionale U.N.E.S.C.O. şi O.M.P.I. (Organizaţia mondială pentru proprietatea intelectuală) au organizat dezbateri pe această temă şi au concretizat proiecte cu aspect juridic întru apărarea producţiilor folclorice.

---

[8] Cf. şi Tache Papahagi, *Grai, folclor, etnografie*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. XIII.

[9] Cf. Zamfira Mihail, *Recherches d'ethnographie linguistique comparée sud-est européenne*, în ,,Bulletin. Association Internationale des Études Sud-Est européennes", 1—2, 1973, p. 139—149.

[10] *Grai, folclor, etnografie, ed. cit.*, p. 11.

[11] Zamfira Mihail, *Contribution de Tache Papahagi à l'étude du Sud-Est européen*, în ,,Revue des études sud-est européennes", 1973, nr. 1, p. 129—137 şi bibliografia.

La noi, în ultimul timp, problema protecţiei juridice a creaţiilor populare a început să intereseze din ce în ce mai mult cercurile de jurişti. Tema s-a reflectat chiar în paginile ,,Revistei de etnografie şi folclor" (tom. 32, nr. 1,1987, p. 87—89) prin articolul *Opera folclorică şi dreptul de autor*, sub semnătura juristei Yolanda Eminescu. În fond, articolul reia şi dezvoltă subcapitolul *Folclorul* din lucrarea sa *Opera de creaţie şi dreptul* (apărută în Editura Academiei R. S. România, 1987, p. 63 — 65).

În rezumat, în articolul său, Yolanda Eminescu evoca eforturile celor două organizaţii internaţionale, U.N.E.S.C.O. şi O.M.P.I., de a stabili un text juridic acceptabil pentru protecţia creaţiilor populare şi sesiza dificultăţile în adoptarea unui proiect de lege, cauzate de greutăţile definiţiei folclorului şi de absenţa unor legi naţionale cu conţinut similar. În continuare, releva puţinele ţări (Algeria, Cipru, Senegal, Sri-Lanka, Tunisia) care au reglementat pe plan naţional o astfel de protecţie. În final, expunînd şi opţiunea sa, autoarea respingea ,,ideea unei protecţii a folclorului în cadrul dreptului de autor", considerînd totuşi că ,,intervenţia legiuitorului ar fi indicată pentru a completa principiul liberei utilizări a operelor folclorice cu o dispoziţie care să oblige pe utilizatorul unor asemenea opere, care urmăreşte un scop lucrativ, la plata unor redevenţe menite să alimenteze un fond cultural special" (p. 89). Pentru păstrarea nealterată a bunurilor folclorice, autoarea sugera elaborarea unui instrument juridic util interzicerii ,,deformării operelor folclorice", îndeosebi a textelor literar-muzicale.

Bibliografia temei s-a îmbogăţit recent cu studiul *Evoluţia protecţiei legale a folclorului*, semnat de jurista Tudora-Maria Popescu, în publicaţia Academiei R. S. România ,,Studii şi cercetări juridice", an. 33, nr. 2, aprilie — iunie 1988, p. 137—142. Un studiu documentat şi dens. În discuţiile şi consideraţiile sale, autoarea mînuieşte judicios conceptele de teorie folclorică, imprimîndu-le însă o tentă juridică. În sfera respectivă se înscrie însăşi definiţia folclorului, după ce dăduse iniţial una ,,unanim" acceptată : ,,În concepţia noastră, operele folclorice pot fi definite ca fiind expresia prin forme diferite a unui ansamblu de obiceiuri şi tradiţii acumulate şi aflate într-o evoluţie continuă" (p. 138). Exactă e enumerarea principalelor trăsături ale creaţiilor folclorice. În viziune juridică, speciilor folclorice le corespund ,,expresiile folclorice". Creaţia folclorică formează ,,una din modalităţile prin care rostirea şi fiinţa românească au intrat în universalitate". Se impune deci cu stringenţă protecţia folclorului — subliniază autoarea — ,,pentru salvarea acestuia, atît de la pericolul uitării, cît şi de la acela al denaturării, limitării, ciuntirii sau chiar al furtului, pericol care ameninţă nu numai folclorul românesc, ci [. . .] şi folclorul celorlalte popoare" (p. 137). Protecţia lui legală a devenit acum acută în spaţiul dreptului de autor.

Şi protecţia juridică a preocupat multe state şi organizaţii internaţionale. La nivel internaţional, protecţia creaţiilor folclorice s-a desfăşurat pînă acum pe două căi, sub două forme : *prin recomandări făcute guvernelor* şi *prin eforturi pentru încheierea unei convenţii internaţionale*, forme care adeseori s-au intersectat. Astfel, conferinţele interguvernamentale privind politica culturală în Africa, desfăşurate succesiv în anii 1961 (Tunis) şi 1975 (Accra) au recomandat guvernelor africane inventarierea şi conservarea bunurilor folclorice din ţările respective. La rîndul său, U.N.E.S.C.O., în 1975, a recomandat anumite măsuri ce trebuiau luate în diferite ţări în vederea interzicerii importului, exportului şi transferului de bunuri spirituale populare.

Eforturile pentru încheierea unei convenţii internaţionale în problema protecţiei bunurilor folclorice s-au concentrat în special în cadrul a două organizaţii internaţionale interguvernamentale — U.N.E.S.C.O. şi O.M.P.I. — la reuniunile lor din anii 1973—1985, precum şi în studiile cu tematică similară din domeniul drepturilor intelectuale. Ele au receptat, de asemenea, sugestiile şi propunerile unor specialişti şi ale unor guverne. Guvernul Boliviei, bunăoară, s-a adresat oficial, în 1973, conducerii U.N.E.S.C.O. cu un memoriu în care propunea adoptarea unui instrument juridic internaţional, în direcţia protecţiei bunurilor folclorice, sub forma unui ,,*protocol anexă* la Convenţia Universală privind drepturile de autor". Însă, pentru elaborarea şi adoptarea unui asemenea instrument, era nevoie de clarificarea unor concepte privind creaţia folclorică şi speciile ei. Comitetul de experţi, reunit, cu prilejul Festivalului Internaţional de Folclor, în 1977, la Tunis, a relevat necesitatea adîncirii conceptului de folclor şi depistarea componentelor esenţiale ale fiecărei expresii folclorice. Tot atunci s-a ajuns la concluzia că protecţia valorilor populare trebuie pusă numai în afara spaţiului lor natural de manifestare. Abia la reuniunile celor două organizaţii internaţionale, evocate, din anii 1973 (Geneva) şi 1981 (Paris), s-au definitivat ,,dispoziţii-tip" cu rostul de a îndruma pe legiuitorii naţionali în alcătuirea unor instrumente de protecţie. În anul 1982 (Paris), sub egida U.N.E.S.C.O., s-au reunit experţi guvernamentali şi au făcut recomandări privind identificarea, conservarea, promovarea şi valorificarea folclorului. În fine, condiţiile fiind parţial pregătite anterior, grupul de experţi, reunit în 1984 (Paris), a elaborat un ,,Proiect de tratat privind protecţia expresiilor folclorului contra exploatării lor ilicite şi a altor acţiuni păgubitoare", dar care, din cauza lipsei unei experienţe suficiente în domeniul reglementărilor naţionale şi a persistenţei nebulozităţii asupra definiţiei termenilor folclorici, n-a fost adoptat. Proiectul, printre altele, defineşte expresiile folclorului, prevede obţinerea autorizaţiei unui organ al statului de origine pentru utilizarea unor categorii folclorice, condiţionată sau nu de avansarea unei remuneraţii. Totuşi, unele ţări au reuşit — între timp — să sancţioneze un instrument juridic menit să rezolve problema protecţiei. În continuare, Comitetul de experţi guvernamentali s-a reîntîlnit în 1985 (Paris) spre a discuta problema conservării folclorului. În concluziile lucrărilor lui s-a insistat asupra necesităţii identificării, tezaurizării şi protejării bunurilor folclorice.

Din evocarea principalelor momente ale eforturilor specialiştilor şi juriştilor pentru elaborarea unei convenţii internaţionale acceptabile în problema protecţiei bunurilor folclorice se desprinde ideea că momentul adoptării ei de către toate ţările este foarte aproape. Căci o asemenea protecţie e oricum utilă atît pe plan naţional, cît şi pe plan internaţional.

În încheierea studiului său, Tudora-Maria Popescu formulează — în contextul juridic internaţional al problemei — propriile sale considerente şi sugestii. Proiectul de tratat din 1984 îl consideră în mod judicios ,,o sursă de inspiraţie" pentru elaborarea unei viitoare convenţii internaţionale. Orice întîrziere din partea guvernelor şi specialiştilor în adoptarea unor măsuri eficiente pentru tezaurizarea, promovarea şi valorificarea bunurilor spirituale populare poate avea urmări nefaste pentru existenţa acestora. Valorificarea unor opere folclorice pe plan internaţional ar trebui autorizată de un organ al ţării de origine, cu acordarea unei plăţi. Remuneraţia obţinută pentru utilizarea în ,,scop lucrativ" a creaţiilor folclorice ar urma să participe la un ,,fond special", avînd destinaţii culturale. Pentru reglementările juridice eficiente se propune alcătuirea unui ,,registru naţional" cu inventarierea şi clasificarea expresiilor folclorice. Or, la noi, această problemă este aproape rezolvată de tipologiile şi bibliografiile naţionale ale speciilor folclorice (la proză, cîntece bătrîneşti, cîntece lirice etc.), redactate de specialişti în cadrul institutelor de specialitate din ţară (Bucureşti, Cluj-Napoca, Iaşi). În tipologiile speciilor — în atîtea cîte sînt definitivate — se găsesc trecute deja toate tipurile folclorice, cu bibliografia lor, ceea ce le indică provenienţa. În privinţa duratei protecţiei, Tudora-Maria Popescu, raliindu-se opiniilor majorităţii juriştilor şi recomandării organizaţiilor internaţionale, dar şi din motivaţii raţionale proprii, este pentru o durată nelimitată. Pe bună dreptate, protecţia acordată folclorului trebuie să abiă, atît un aspect juridic, cît şi unul material, în vederea unei certe conservări a acestuia. Adoptarea unei convenţii internaţionale va ajuta la protecţia folclorului şi va facilita cooperarea internaţională pe baza schimburilor de bunuri spirituale populare.

Neîndoielnic, multe din considerentele şi sugestiile Tudorei-Maria Popescu, bine gîndite şi argumentate juridic, îşi vor găsi reflectarea în preconizata convenţie internaţională.

Eforturile acestea concertate ale juriştilor şi specialiştilor pentru protecţia folclorului — aici cu o accepţie mai largă decît cea privitoare la creaţiile literare — în cadrul organizaţiilor internaţionale sînt receptate cu simpatie de cercurile de folclorişti din ţara noastră. Căci ele vin în întîmpinarea dezideratelor lor mai vechi. Într-adevăr, creaţiile folclorice trebuie protejate juridic în toate împrejurările vieţii lor, de la culegere pînă la valorificare, fără însă a avea repercusiuni asupra manifestărilor lor în mediul natural, care le-ar stînjeni parţial dezvoltarea.

VATRA ÎN TRADIŢIA ROMÂNEASCĂ

NICOLAE COJOCARU

La poporul nostru, locurile şi obiectele din interiorul casei tradiţionale au avut dintotdeauna, pe lîngă funcţionalitatea obişnuită, şi un rost mitico-ritual anume, fiind înscrise într-un univers spiritual legat indisolubil de viaţa celor care le-au folosit, de credinţele şi obiceiurile lor ceremoniale.

Între acestea, *vatra de foc* a constituit, de-a lungul vremii, centrul vital al întregii activităţi casnice. De asemenea, circumscrisă unor credinţe specifice, cu mituri şi simboluri străvechi, ea a dobîndit implicaţii rituale profunde în viaţa familiei, devenind un adevărat *loc sacru*, de care se leagă, în concepţia populară, anumite sensuri şi stări benefice, serveşte unor practici rituale şi descoperă influenţe din exterior asupra oamenilor.

Ca singur loc însufleţit, în casa arhaică vatra era inima casei. Aici, la intrarea în casă nouă, începutul de locuire era marcat întotdeauna de obiceiul aprinderii primului foc, cînd practic se considera că locuinţa a devenit fastă, adică bună pentru viaţa oamenilor. Cu timpul, multiplicarea funcţională a sistemului de gătit şi încălzit a adus noi elemente în componenţa vetrei, întîlnindu-se alături cuptorul pentru copt pîine şi soba cu plită, iar ca o prelungire a vechiului horn, hogeagul pe casă. Această dezvoltare a determinat şi o îmbogăţire a tradiţiilor legate de vatra casei, fără a altera credinţele primare despre rostul mitic al focului, vatra rămînînd pe mai departe locul cel mai propice acestora, ca şi unor activităţi tradiţionale.

Aici se aduna familia la lucrul casnic, se gătea şi se torcea, aveau loc şezătorile fetelor, de tors şi de cusut, seara la lumina focului din vatră sau a opaiţului. Tot aici, pe pervazul vetrei, se citeau cărţile vechi de cult, se depănau poveştile pentru copii, bătrînii fumau la gura hornului sa u povesteau în liniştea nopţilor lungi de iarnă. Lîngă foc erau aşezate apoi persoanele în vîrstă şi prietenii care veneau în casă.

Ion Creangă ne vorbeşte în *Amintiri din copilărie* despre jocul mîţelor care fugeau de crăpau după motoceii legaţi de mama sa de piciorul vetrei. Tot el aminteşte că atunci cînd ţiuiau cărbunii în vatră se zicea că „grăiesc" de rău duşmanii şi mama îi lovea cu vătraiul, ca să le vină de hac.

Dar vatra a îndeplinit şi un rol magico-mitic capital în cadrul activităţilor domestice şi tradiţionale.

Romulus Vulcănescu menţionează obiceiul că „se *bolea pe vatră* sau *pe cuptorul vetrei*, se făceau *vrăji* de dragoste pe prichiciul vetrei ridicate, se *blestemau* oamenii răi să nu mai aibă parte de binefacerile vetrei"[1].

În *cadrul obiceiurilor calendaristice*, vatra capătă atestatul unui loc purtător de puteri magice speciale, care devin active numai în anumite zile din an, cînd oamenii cred că le dezleagă şi le folosesc prin anumite acte şi datini rituale.

În noaptea de Sf. Andrei, în Pîrteştii de Sus şi în alte sate din nordul Moldovei, fetele îşi ghiceau norocul astfel : luau doi peri de porc şi-i puneau pe plita încinsă, iar dacă, răsucindu-se la foc, se prindeau la un loc, însemna că fata avea să se mărite în curînd. Dacă nu, atunci nu era nădejde de măritiş tot anul.

Pe vatră, în noaptea de Anul Nou se punea şi „calendarul" din 12 cărbuni aprinşi sau coji de ceapă cu sare în ele şi boabe de cereale alături, ca să se vadă cum va fi starea vremii în lunile anului şi cît va fi de prielnică la diferite culturi agricole. Care cărbune se făcea spuză, era semn de timp neprielnic. De asemenea, în care coji sarea se topea şi se făce apă, era semn că va fi ploaie în timpul lunilor respective.

O datină în sărbătorile de iarnă din Oltenia de sud (consemnată de Romulus Vulcănescu) aminteşte de colindătorii, numiţi aici *piţărăi*, care, mai demult, cîntau colindul în casă, scormonind tăciunii din vatra liberă cu bastonaşele lor înflorate[2].

În obiceiurile familiale vatra de foc capătă unele valenţe spirituale menite să influenţeze benefic desfăşurarea riturilor şi ceremoniilor, să contribuie la integrarea membrilor familiei în noua stare consemnată prin datină :

1. *La naştere.* Pe vatră se năştea prima dată ca să aducă noroc sau copilul născut se aducea şi se punea pe vatră, obicei întemeiat pe credinţa arhaică în fecunditatea contactului cu pămîntul şi cu focul, cum afirmă A. Quantin (*La Corse: la nature, les hommes, le présent, l'avenir*, Paris, 1914, p. 271).

2. *La nuntă.* Un obicei întîlnit la noi era acela că, atunci cînd mireasa intra pentru prima dată în casa mirelui, era aşezată pe vatră[3].

În satul Calafindeşti, Suceava, spune S. Fl. Marian, cînd soacra mare primeşte pe viitoarea noră aşterne un lăicer de la uşa tindei pînă la pragul casei, ca mireasa să nu calce pe pămîntul gol. Apoi, după ce a aşternut covorul, intră în casă şi se aşază cu spatele la sobă (la horn), ca mireasa, cînd va intra în casă, să nu se uite la cuptor că nu e bine[4].

---

[1] *Mitologie română*, Editura Academiei R.S. România, Bucureşti, 1985, p. 451.

[2] *Op. cit.*, p. 451.

[3] Georgeta Stoica, *Arta populară românească*, Bucureşti, 1981, p. 44.

[4] *Nunta la români*, Bucureşti, 1980, p. 634.

O veche datină nupţială este *căderea pe vatră*. Romulus Vulcănescu, în studiul *O datină nupţială paleobalcanică*[5], spune că această datină are semnificaţii mitice adînci şi se întîlneşte în toată Peninsula Balcanică şi în nordul germano-slav. În ce constă ea : ritul urcării pe vatră sau al culcării pe cuptor este o datină practicată de către femeile seduse care astfel urmăresc, prin constrîngere, să se căsătorească cu feciorul cu care păcătuiesc.

De aici avem expresia ,,a-i cădea pe vatră".

T. Pamfile citează şi o strigătură pe această temă, culeasă din sudul Moldovei : *Nu mă călca pe picior / Că ţi-oi cădea pe cuptior*[6]. Sau alta : *Decît cu sluta în vatră/ Mai bine cu ea moartă.*

În literatura română, obiceiul este redat de Liviu Rebreanu în romanul *Ion*. Feciorul o seduce pe Anuţa, fata mai urîtă dar bogată, pe cuptor, noaptea, apoi se căsătoreşte cu ea.

Alegerea în acest caz a vetrei sau cuptorului nu este întîmplătoare, ci se leagă de un străvechi mit al focului viu — simbolul locuinţei însufleţite — , care, în cazul nostru, devine şi un mod cutumiar de legătură a feciorului cu familia fetei, de unde decurgea şi obligaţia de a o lua în căsătorie.

Mulţimea expresiilor ,,a-i cădea pe vatră", cu referire la acest obicei nupţial, ne arată că el este foarte vechi la noi şi s-a păstrat încă, în virtutea tradiţiei, în anumite zone.

3. *În cadrul obiceiurilor de înmormîntare*, vatra îndeplineşte rolul unui adăpost al sufletului către marea trecere. De aceea, înainte de moarte, se bolea pe vatră sau pe cuptor. Se credea în Bucovina chiar într-o vindecare a unor boli pe cuptor.

Hornul, ca o prelungire a vetrei, era nu numai o răsuflătoare a fumului, ,,ci şi borta mirifică prin care circulau vrăjitoarele, zburătorii şi demonii în incursiunile lor nocturne"[7].

De horn se legau şi anumite semne prevestitoare de moarte, cum era cîntatul cucuvaiei. Un cîntec popular spune despre aceasta : *Cucuveaua îmbufnată / Ce eşti atît de blestemată / Şi-atît de mult fermecată? / Pe casă ai stat / Şi pe care hogeag ai cîntat* (...) */ Oamenii aceia toţi au murit*[8].

Prin hornuri se credea că ieşeau sufletele celor ce mureau pe vatră, dar tot pe aici puteau să intre şi ,,duhurile rele". De aceea, pentru a împiedica intrarea pe horn a tuturor făpturilor duşmănoase omului şi casei lui, se atîrnau de el talismane : un cap de cocoş, o piele de şarpe, un rît de mistreţ.

În concluzie, în tradiţia românească vatra este un loc marcat de puternice credinţe mitice, lucru care-i conferă, pe lîngă întrebuinţarea obişnuită, o funcţie mitico-magică cu implicaţii adînci în viaţa poporului nostru. Purtînd semnificaţii anume legate de însuşi fenomenul existenţei în timp, ea a fost înconjurată de o mulţime de acte şi datini rituale, care răspund de fapt unei necesităţi spirituale complexe, ridicînd lucrurile comune la înălţimea unor simboluri active în conştiinţa populară, pentru a da sens tuturor trăirilor prilejuite aici de viaţa familiei.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **UN FOLCLORIST UITAT.** Anul acesta s-au împlinit 115 ani de la naşterea prof. Ilie Constantinescu, modest, dar remarcabil cărturar şi folclorist oltean. Născut în com. Dioşti (jud. Dolj) la 26 octombrie 1874, a urmat cursurile liceului din Craiova (1888—1895) şi pe cele ale Facultăţii de Litere din Bucureşti (1895—1899), obţinînd diploma de profesor de limba română şi geografie, iar secundar istorie.

Profesor de geografie la gimnaziul din Craiova (1899—1902) şi de limba română la Şcoala Normală de Învăţători din Craiova (1906—1907), se stabileşte la Caracal, unde este profesor de limba română şi geografie, iar ulterior şi director al Liceului ,,Ioniţă Asan" din localitate.

Între 1893 şi 1896 a cules : 206 cîntece populare, totalizînd 2657 versuri, iar în 1930 a adăugat colecţiei sale 237 de cîntece populare cu 7833 versuri. Culegerile din prima perioadă au fost publicate în anul 1900 în *Materialuri folcloristice*, lucrare coordonată de Grigore

---

[5] Publicat în vol. *Cercetări folclorice*, I, Bucureşti, 1947, p. 199. Obiceiul este amintit şi de Petru Caraman în *Une ancienne coutume de mariage*, publicat în ,,Lud Slowiánski", Krakow, 1931.

[6] *Cîntece de ţară*, Bucureşti, 1913, p. 302.

[7] Cf. R. Vulcănescu, *Mitologie română*, *op. cit.*, p. 451.

[8] S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*, Bucureşti, 1892, p. 5.

Tocilescu ; cele din a doua perioadă, culese de la Tòma Radu Zvică, lăutar din Caracal, născut la 1863, își așteaptă încă editorul.

Contribuția culturală a prof. Ilie Constantinescu este meritorie, impunîndu-se prin mărime și diversitate. Sîrguincios, a lucrat cu rîvnă zeci de ani, dar nu a făcut caz de numeroasele sale preocupări și activități care sînt aproape necunoscute. Vom menționa cîteva din ele :

1. A corespondat cu Ovid Densusianu, căruia i-a pus la dispoziție diferite materiale culese de el pentru *Graiul Nostru. Texte din toate părțile locuite de români* (1906). În prefață i se aduc mulțumiri, ca și lui I. Bentoiu, V. Vîrcol și Celerian, pentru culegerile pe care le-a comunicat și care au fost cuprinse în această lucrare.

2. A strîns o bogată colecție de *Antichități romane din Oltenia*, în principal din zona Romulei (Resca — Romanați) (a se vedea *Catalogul descriptiv și ilustrat*, întocmit de prof. Dumitru Tudor, Craiova, Editura Ramuri, 1940).

3. A avut o bogată colecție de cărți românești vechi, numeroase cu alfabet slavon, cărți străine, reviste, ziare (colecții integrale pe zeci de ani din ,,Universul'', ,,Curentul'', ,,Dimineața'', ,,Adevărul'', ,,Dreptatea'', ,,Viitorul'', ,,Argus'', ,,Alarma'', ,,Izbînda'' etc.) albume etc. din secolele XVI—XX.

4. A fost posesorul unei colecții de sute de costume naționale, unele vechi, de peste 100 de ani, mai ales din județul Romanați.

5. S-a numărat printre puținii posesori ai unei colecții de monede din epoca elenistică pînă în zilele noastre.

Din păcate, în timpul ocupației germano-bulgare din timpul primului război mondial, în timp ce se găsea la datorie, numeroase obiecte din colecțiile sale au dispărut o dată cu alungarea celor ce și le-au însușit.

Profesorul Ilie Constantinescu a murit în 1960, după sine rămînînd, pe lîngă bogatele colecții de care am amintit, și un număr impresionant de note, fișe și însemnări asupra destinului cărora planează incertitudinea.

Ultimii săi succesori, Ștefan I. Constantinescu-Caracal și prof. Ileana Constantinescu, au încercat, dar fără succes, să pună în valoare această unică și rarisimă colecție de bogăție spirituală privind neamul românesc.

Ștefan I. Constantinescu decedînd pe neașteptate, în august 1988, sora acestuia, prof. Ileana Constantinescu, a donat, în lunile mai-iunie 1989, Liceului Industrial nr. 2 (fostul liceu ,,Ioniță Asan''), la care prof. Ilie Constantinescu a funcționat peste 30 de ani, Muzeului din Caracal, Bibliotecii Casei Armatei din Caracal și Bibliotecii Municipale din Craiova următoarele : 12 008 cărți ; 5 657 reviste ; 884 obiecte muzeistice antice ; 2 587 monede ; 479 ilustrate ; 114 tablouri (fotografii mari) ; 812 ziare.

Încă cca 2 000 de cărți, ca și marile sale colecții de ziare de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru au fost donate unor persoane particulare sau au fost ofertate Bibliotecii Centrale de Stat (unele constituind obiecte de patrimoniu).

Ar fi cazul ca cineva să se aplece cu interes asupra vastului fișier al prof. Ilie Constantinescu pentru a încerca să-l pună în valoare.

În ceea ce privește colecția de folclor, ea a fost predată Editurii Minerva de către nepotul prof. Ilie Constantinescu, ing. Mihai Bălăianu, împreună cu o colecție de folclor a acestuia din urmă (750 texte populare cuprinzînd cca 5 000 versuri). Deoarece ambele colecții sînt culese din aceeași zonă, ultima pînă în 1987, s-ar putea releva astfel evoluția folclorului într-o zonă dată pe parcursul unui secol (1893—1987). *(G. GHEORGHE)*

VASILE TUDOR CREŢU, Existenţa ca întemeiere. Perspectivă etnologică, Timişoara, Editura Facla, 1988, 159 p.

,,Trebuie să fiinţăm în zariştea ,,legilor" culturii, sugerează textele şi obiceiurile folclorice, căci, par a spune mai departe aceleaşi texte, sîntem liberi ca oameni doar în măsura în care ne subordonăm viaţa cosmoticului, logicii şi raţionalităţii. ,,Dharma" hindusă echivalează, în cultura tradiţională românească, cu bună-cuviinţă, deci cu acel comportament ritual îndătinat care oferă fiecărui eveniment o explicaţie sau un tratament cultural prin prisma ethos-ului comunitar. Instituţionalizînd buna-cuviinţă ca măsură a existenţei, mentalitatea tradiţională şi-a cristalizat şi un echilibru al vieţii, un scut al acesteia, ferind-o de aberaţie şi exagerări, normalizînd-o" (p. 40). Am reprodus consideraţiile de mai sus la începutul acestor rînduri consacrate ultimei cărţi a regretatului profesor timişorean Vasile Creţu, nu numai pentru semnificaţia lor autoreferenţială (ele putînd figura ca un crez moral şi filozofic al autorului), ci, în mod deosebit, pentru valoarea lor metodologică. În acest enunţ lapidar sînt cuprinse ţelurile ştiinţifice şi mijloacele exegetice prin care folcloristul tinde spre cuprinderea lor. Într-adevăr, în această lucrare, ca şi în studiile şi eseurile anterioare, Vasile Creţu caută să identifice, să definească şi să interpreteze principiile fundamentale pe care se sprijină concepţia populară asupra lumii. Acest demers implică două trepte ale cunoaşterii şi, corelat, două nivele de dificultate. Prima etapă corespunde identificării (în ansamblul marelui ,,text" care este cultura tradiţională) a termenilor care, depăşind funcţionalitatea strict lingvistică ori sugestiv poetică, devin elemente ale ,,filozofiei" populare, adică ,,operatori logici" în procesul de constituire a modelului mental prin care oamenii satului de odinioară analizau şi manipulau realitatea înconjurătoare. Acest ,,model redus" al realului se întemeiază, potrivit unei dense formulări a lui Mihai Pop, pe renunţarea la dimensiunile sensibile şi achiziţia unor dimensiuni inteligibile. Iar inteligibilitatea este rodul unui salt cognitiv, operat printr-o extensie semantică : termenul ce dobîndeşte valori conceptuale este ,,îndepărtat" de referentul imediat (fără a fi rupt însă de acesta), şi încărcat, prin aprofundarea semnificaţiei originare, cu valori din ce în ce mai cuprinzătoare. Acest proces nu este unul de strictă abstractizare, căci la capătul său nu se află conceptul ştiinţific, ci acela folcloric : spre deosebire de primul, acesta nu este extensiv, ci intensiv, nu este stratificat (în seturi de valori semantice ordonate ierarhic), ci condensat, nu este exterior limbajului cotidian, ci interior lui. Identificarea acestor concepte populare, a acestor cuvinte obişnuite ce au dobîndit, în plus, valori şi statut de principii, constituie, aşa cum spuneam, prima treaptă a traseului exegetic propus de Vasile Creţu. În această carte el ne vorbeşte despre ,,locul bun" (p. 27), ,,sămînţă" (p. 32, p. 60—72), ,,ţarină" (p. 49), ,,vatră" (p. 55) ,,lumire" (p. 76), ,,nuntire" (p. 85), ,,ţesătură" (p. 90 şi p. 100), ,,lucrul-lucrat" (p. 94 şi p. 111), ,,rost" (p. 106) etc. Lista nu este, fireşte, exhaustivă. De altfel, în stadiul actual al cercetării este greu să stabilim un inventar complet al acestor concepte folclorice elementare, definitorii pentru ethosul românesc.

După identificarea termenilor ce au valori metalingvistice urmează a doua treaptă : definirea şi interpretarea lor. Lucru deloc uşor dacă ne gîndim la varietatea contextelor în care ei apar, la lipsa unor indicatori clari, reperabili şi univoci, în măsură să arate cînd un termen trimite la cod (funcţie conceptuală) şi cînd trimite (numai) la referent (funcţie lingvistică). În universul civilizaţiei folclorice, textul şi metatextul coexistă : în felul acesta colinda ,,comentează" ritualul, iar unele datini, la rîndul lor, ,,comentează" textele mitologice ; la fel, bocetul — spre exemplu — cuprinde pasaje cu trimiteri concrete, excesiv particulare şi pasaje ce reprezintă ,,teoria" folclorică asupra trecerii în nefiinţă. Drept urmare, polivalenţa funcţională generează polivalenţa semantică şi, corelat ei, ambiguitatea.

Pentru a rezolva această dilemă exegetul selectează, din multitudinea sensurilor, acele valori pe care le consideră definitorii : el raţionalizează şi ,,geometrizează" cumva ceea ce în textul culturii populare apărea ca o nebuloasă în continuă mişcare şi creaţie : ,,Astfel nutrind aspiraţii reale spre armonie şi simetrie, satul românesc de sorginte comunitară se dezvoltă orizontal în jurul stîlpului său ritualic situat obligatoriu în ,,miezul" terenului ambiant lîngă care fiinţează, consacrînd cultural viaţa, clădirile destinate folosinţei publice (şcoala, biserica, primăria etc.). Acest miez teritorial este considerat a fi talpa localităţii sau, printr-un cuvînt ceva mai rezonant, vatra ei. Între vatra mare (cea a satului) şi vatra casei oricărui locuitor există, în accepţia mentalităţii folclorice, fire subterane de susţinere şi comunicare, adevărate rădăcini care alimentează cu sevă şi originalitate destinul tuturor şi al fiecăruia. Ca şi cosmosul, aşadar,

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 4, p.377—384, Bucureşti, 1989

și satul este văzut, de omul culturii îndătinate, tot ca o țesătură, ca o întretăiere complementară de drumuri existențiale ce se pot împlini cum se cuvine doar în cadrul natalului..." (p. 100).

Exegeza propusă de Vasile Crețu se bazează pe o dublă de criptare a termenului popular, obținută atît prin corelarea sa cu alți termeni populari, cît și prin explicitarea sa datorată noțiunilor și sintagmelor consacrate în limbajul etnologic. Această metodologie explică ,,șocul" stilistic produs de lectura studiilor sale, șoc datorat acestei contopiri între arhaisme și neologisme, între recursul (aproape metaforic) la jocul cu și între elementele limbajului folcloric și dialectica noțiunilor abstracte. Singularitatea stilului este, în acest caz, marca unui efort, și el singular, de atingerea unor zone, puțin investigate, ale culturii și gîndirii populare.

Desigur, o asemenea interpretare reprezintă, în primul rînd, un traseu către semnificațiile constitutive. De aici derivă caracterul tranzitoriu al unui asemenea demers, care nici nu epuizează subiectul și nici nu-i relevă, în mod deplin explicit, totalitatea atributelor. În ultimă instanță, ceea ce rămîne (și rămîne pilduitor) în urma acestui efort de cunoaștere este forța sa sugestivă : de aceea, nu definițiile, ci conturările, nu soluțiile, ci ipotezele sînt laturile fertile și perene ale metodei (sau, mai corect, ale hermeneuticii) propuse de Vasile Crețu. Ceea ce ne permite să afirmăm că studiile și eseurile sale au un caracter tensional : ele dezvăluie în primul rînd aspirația către un anume țel al cunoașterii și doar în subsidiar o schemă a interpretării, precisă, repetabilă. Rostul lor este mai puțin didactic ori strict aplicativ, ci în mod deosebit modelator și formativ, îndemnînd astfel cunoașterea spre anumite obiective, stîrnind-o și dîndu-i acel impuls primar, acea neliniște interogativă necesare oricărui act științific.

Mihai Coman

ION CUCEU, MARIA CUCEU, **Vechi obiceiuri agrare românești. Tipologie și corpus de texte, I, București, Editura Minerva, 1988, 256 p.**

Dezideratul alcătuirii instrumentelor de lucru, atît de necesare pentru a asigura progresul și rigoarea cercetărilor asupra culturii populare, este vechi și formulat de înaintași iluștri ; realizarea lui nu este deloc ușoară, după cum a dovedit o parte din încercările de pînă acum, întrucît presupune muncă enormă și probitate științifică exemplare, imposibile fără o rară pasiune și real devotament față de domeniul cercetat. Iar rezultatele unui atare demers nu au caracterul spectaculos al speculațiilor în marginea cîtorva variante aparținătoare unui anumit subiect ; dimpotrivă, utilitatea lor este mai anevoie și de mai puțini vizibilă. Ca urmare, elaborarea acestora nu pare a ispiti decît spiritele capabile de sacrificii, conștiente de faptul că asemenea instrumente constituie o condiție esențială a ținutei științifice a cercetării.

Autorii volumului în discuție fac dovada maturității lor. Cine a urmărit manifestările științifice și periodicele de specialitate din ultimii ani a putut constata obstinația cu care pledează autorii în favoarea unor asemenaea lucrări. Permanența acestor preocupări este dovedită de calitățile prezentului volum ; dar pînă a ajunge aici, autorii au participat împreună cu Virgiliu Florea și alți colaboratori la elaborarea *Dicționarului tipologic al cimiliturilor românești* și a *Dicționarului tezaur al proverbelor și zicătorilor românești*, lucrări care ar trebui să vadă lumina tiparului cît de curînd. Căci tipologia și corpusurile sînt opere ce pun capăt amatorismului în cercetarea culturii populare.

Lucrarea face parte dintr-un plan mai vast al autorilor ; conștienți de valoarea complexă a obiceiurilor agrare și a formulelor rituale specifice, ei ambiționează să realizeze tipologia întregului repertoriu de obiceiuri și texte poetice agrare. Astfel, primul volum, la care ne referim, este dedicat *Paparudei* sau *Păpălugii ;* el va fi urmat de altele despre *Muma ploii și Tatăl soarelui*, *Caloianul*, *Sîngeorzul sau Bloaja*, *Cununa Secerii* și *Plugușorul*, spre a pune ,,temelii documentare sigure investigării acestei laturi a spiritualității noastre tradiționale" (p. 6). Nu ne îndoim că, pentru a oferi imaginea completă asupra domeniului, autorii vor găsi locul în aceste tipologii la o seamă de practici și credințe mărunte (ca dimensiune doar), păstrate pînă în zilele noastre, și considerate de mentalitatea tradițională a fi extrem de eficiente, precum cele care însoțeau semănatul sau cele împînzite în obiceiurile de iarnă.

Dintre toate tipologiile realizate pînă acum, fie publicate, fie rămase încă în manuscris, aceasta — prima dedicată unui obicei — este cea mai riguroasă și mai completă, pentru că folosește toate sursele documentare accesibile, deopotrivă publicate sau inedite, între care se impun a fi menționate marile fonduri de manuscrise constituite din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu și Nicolae Densușianu, apoi bogatele arhive de la București (ICED), Cluj-Napoca (AFC, Arhiva Muzeului Etnografic, Fondul documentar al Atlasului Lingvistic Român) și Iași

(AFMB), dar și altele de proporții mai reduse, precum cele ale cercurilor științifice studențești de la Iași și Cluj-Napoca. Cu alte cuvinte, autorii au ,,exhauriat'' cu acribie filologică toate sursele documentare, fără alegere, și au sistematizat tot materialul după criterii unitare, ceea ce deosebește esențial lucrarea lor de alte tipologii,în a căror elaborare s-a manifestat inconsecvența și s-a renunțat, uneori deliberat, la luarea în considerare a tuturor surselor. De altfel, față de asemenea tipologii și corpusuri, volumul de față are un caracter polemic, mai ales implicit, dar și manifest : ,,... acceptarea în principiu a unor lucrări de referință ce renunță din capul locului la cuprinderea materialului din marile arhive ni se pare echivalentă cu abandonarea unui criteriu de bază al cercetării științifice moderne. Din acest punct de vedere, realizările de pînă acum în elaborarea tipologiior și corpusurilor trebuie privite critic și diferențiat, pentru a ne feri în viitor de experiențe negative'' (p. 20).

Rigoarea științifică este vizibilă deopotrivă în structurarea volumului : după *Prefață* și *Notă asupra ediției*, urmează un capitol cu pronunțat caracter teoretic și metodologic privitor la importanța tipologiei obiceiurilor și textelor rituale agrare și la criteriile pe baza cărora trebuie alcătuită, intitulat *Corpusul și tipologia obiceiurilor agrare*, dar cu deschidere și spre alte obiceiuri. Începînd cu capitolul *Localități și variante*, în care sînt orînduite alfabetic așezările din care provin informațiile și textele de Paparudă, dar și sursele în care ele se găsesc precum și alte date necesare înțelegerii valorii documentare și situării lor în timp, autorii sistematizează obiceiul și textele în discuție în capitole precum *Descrierea ritualului*, cu subcapitolele : *Numele obiceiului, purtătorului măștii verzi și sărbătorii*, *Alaiul Paparudei*, *Coordonate temporale în practicarea Paparudei*, *Alegerea Paparudei*, *Actul ritual al mascării sau împodobirii Paparudei*, *Desfășurarea ritualului* (alaiul, jocul, udarea), *Darurile rituale*, *Finalitatea ritualului*, *Încheierea ritualului ; Catalogul tipologic al motivelor Paparudei* și *Corpusul textelor rituale*, cuprinzînd 716 piese, ceea ce reprezintă ,,toate variantele și fragmentele de variante interesante documentar...'' (p. 8), din peste 1200 de documente depistate. Materialul necuprins în volum va putea fi consultat în Arhiva de Folclor de la Cluj-Napoca. Volumul se încheie cu bibliografia consultată și cu un util rezumat în limba engleză.

Regretăm, alături de autori, faptul că puținătatea spațiului tipografic a împiedicat publicarea unor aspecte caracteristice stilului de interpretare al Paparudelor, dintre care mai păgubitoare ni se pare absența refrenelor, ce sînt uneori, în poezia arhaică, după cum se știe, adjuvante prețioase în descifrarea vechilor sensuri ale textelor ; la fel de regretabilă este absența ,,acelor atît de interesante indicații de scenariu ritual'' (p. 8), și unele și altele putînd avea valoare egală cu a textelor și a ceremonialului în înțelegerea complexității întregului. Poate că ar fi fost utilă reproducerea (în anexe), a cîtorva descrieri mai complete ale desfășurării ritualului, întrucît și cazurile particulare coerente pot ajuta ,,la înțelegerea evoluției istorice a unor practici rituale dintr-o perspectivă antropologică integratoare'', alături de ansamblul obținut prin analiza migăloasă a documentelor de pe întreaga arie de răspîndire.

Prin calitățile ei, lucrarea se înscrie sub zodia exemplarității ; numeroase pagini ar putea fi menționate întru dovedirea afirmației. Ne mărginim să mai cităm aici înțelegerea modernă a raportului dintre elementele componente ale faptului cultural studiat : ,,... un ritual reprezintă o unitate structural-funcțională complexă, în sînul căreia așa-zisele « texte poetice » sînt componente firești ale structurii de adîncime și, în consecință, « poezia obiceiului » nu poate fi cunoscută și înțeleasă, deci nici tipologizată, decît studiind întregul din care face parte'' (p. 23). În ansamblul său, *Vechi obiceiuri agrare românești* este cea mai temeinică lucrare de acest fel din cîte s-au realizat la noi ; ea impune un model și probează maturitatea folcloristicii noastre.

Nicolae Bot

UNIVERSITATEA ,,AL. I. CUZA'' — IAȘI, CENTRUL DE LINGVISTICĂ, ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR, **Anuar de lingvistică și istorie literară**, tomul XXX—XXXI/ 1985—1987, B. Istorie literară, 298 p.

Încă de la prima privire aruncată asupra celui mai recent volum al *Anuarului de lingvistică și teorie literară* de la Iași remarcăm și apreciem cu bucurie spațiul destul de considerabil acordat problemelor legate de folclor. Cele 73 de pagini din cadrul secțiunii ,,Studii '' (p. 91—164) și cele 15 din ,,Critică și bibliografie'' (p. 261—276) reflectă, pe de o parte, menținerea interesului pentru dezvoltarea continuă a folcloristicii noastre, şi, pe de alta, susţinerea efortului exegetic din partea acestui nu prea numeros colectiv de cercetători ai Centrului de Lingvistică, Istorie Literară şi Folclor de la Universitatea ieşeană.

Despre *cîntecul de priveghi* ca specie distinctă în cadrul repertoriului muzical-poetic funebru s-au făcut menţiuni, deşi sumare, aproape cu fiecare descriere a ciclului ceremonialităţii funebre. Dar un studiu monografic încă nu i se consacrase în mod special. Iată pentru ce în anuarul ieşean de acum, materialul semnat de Ion H. Ciubotaru, *Cîntecul de priveghi în Moldova* (p. 91—113), ca şi acela al etnomuzicologilor Florin Bucescu şi Viorel Bîrleanu, *Aspecte ale melodiei cîntecului de priveghi din Moldova* (p. 115—127), sînt de o importanţă deosebită. Primul autor amintit presupune obîrşia acestui cîntec în descîntecele împotriva morţii, care ar fi avut ca rol ferirea celor vii de contagiunea funestă (p. 95). Mai important este însă faptul că sînt observate apropierile şi elementele comune pe care cîntecul respectiv din Moldova le prezintă cu *Cîntecul de petrecut* din Oltenia şi cu *Cîntecul cel mare* din Transilvania. Dacă, în pofida distanţelor geografice care le separă şi a căror „ignorare" (să-i zicem) dovedeşte marea unitate a repertoriului de gen din toată ţara, între toate cele trei specii din regiuni diferite existînd o comunitate tematică şi funcţională, mai frapantă este însă sinonimia pe care Ion Ciubotaru o descoperă între acest cîntec moldovean şi acela *al însurăţirii*, supranumit şi *al Lioarei*, identificat de Traian Mîrza în vestul Transilvaniei (Bihor). De data aceasta, funcţionalitatea fiecăruia este net distinctă şi motivaţia înrudirii acestor cîntece nu mai transpare cu evidenţă, rămînînd a fi căutată în fondul anistoric al omogenezei expresiilor corespunzătoare riturilor de trecere.

Studiul următor, dezvoltat împrejurul aspectului muzical al cîntecului de priveghi din Moldova, insistă şi el asupra corespondenţelor, melodico-ritmice de astă dată, dintre respectivul cîntec şi *Lioara* executată şi ceremonializată de fetele din extremitatea vestică a Transilvaniei (v. p. 117—118). Transcrierile muzicale de la p. 122—127 (21 de exemple) dovedesc varietatea melodică de care beneficiază acest cîntec şi se impun a fi de acum serios luate în seamă pentru a se descoperi cauzele şi consecinţele afilierii dintre textul specific şi melodiile altor genuri, precum colinda sau cîntecul însurăţirii.

Lucia Cireş, autoarea acelei apreciabile culegeri şi sistematizări a repertoriului de colindă din Moldova, ne referim la antologia *Colinde din Moldova*, din volumul V al „Caietelor arhivei de folclor" (Iaşi, 1984), volum care ne-a oferit, în sfîrşit, cea mai reprezentativă oglindă a răspîndirii, circulaţiei şi tipologiei genului în acest teritoriu, semnează acum un studiu cu titlul *Funcţia funebră a colindatului* (p. 129—140). Acesta extinde capitolul sinonim al lui Petru Caraman din bine cunoscuta sa monografie *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare* (1928, ed. a II-a, 1983) cu date noi de teren. În continuarea acestui obiectiv meritoriu se fac însă şi cîteva confuzii interpretative, întrucît se recurge la înregimentarea tuturor aspectelor care ating — fie şi foarte vag — ideea morţii ori a unei vieţi beatific-paradisiace, aspecte întîlnite uneori în colindă, în cadrul „funcţiei funebre", ceea ce nu totdeauna rămîne justificat. Există teme comune sau împrumuturi între genuri, acest lucru este clar, dar nu înseamnă neapărat că există şi o subordonare ori o neapărată provenienţă a vreunuia din celălalt. O expresie precum „mort de beat", imagini ca acelea ale patului şi somnului greu, întîlnite în colinde, ca şi tema judecăţii de apoi, a raiului, motivul judecăţii florilor sau al Brumărelului revendică cu certitudine funcţii *moralizatoare* pentru colindă, dar nicidecum funebre, cum revendică studiul. De altfel, autoarea şi remarcă faptul că „interferenţele de semnificaţii şi motive" au (pe de altă parte) „finalitate diferită", „diferenţiere funcţională" (p. 140). Prin urmare *paralele, analogii, conotaţii* şi *aluzii paranaturale* trebuiau numite respectivele elemente din colindele româneşti, şi nu mărci ale unei propriu-zise *funcţii funebre*.

Din cuprinsul anuarului ieşean mai merită menţionate studiile de etnografie publicate de Silvia Ciubotaru, *Rituri nupţiale din Moldova, Drumul mirilor* (p. 141—146), şi Traian Cantemir, *Cultura materială a istroromânilor* (p. 153—164) ; o subliniere specială se cuvine pentru materialul preţios publicat de Vasile Adăscăliţei despre *Varietatea teatrului popular haiducesc* (p.147—152). Acesta face un întreg inventar, apelînd la expuneri statistice, al tuturor aspectelor ce ţin de culegerea, publicarea, cercetarea şi interpretarea teatrului popular, oferindu-ne totodată bibliografia — credem noi — completă a acestei mari teme.

La rubrica recenziilor, Lucia Bogdan semnează prezentarea critică a volumelor *Eposul eroic* de G. G. Botezatu, *Balada în folclorul Moldovei de Nord* de Stelian Cârstean, *Paralele folclorice* şi *Cîntecul epic tradiţional al românilor* de Adrian Fochi, volumul II din *Literatura populară* de Artur Gorovei, *Cîntecul nostru bătrînesc* de Al. Amzulescu, *Toma Alimoş* în antologia lui Iordan Datcu. Florin Bucescu şi Viorel Bîrleanu recenzează *Balade populare româneşti* de Ion Nijloveanu şi *Taraful şi acompaniamentul armonic în muzica de joc* de Speranţa Rădulescu, iar Vasile Adăscăliţei, ediţia îngrijită de Virgil Florea, *M. Gaster în corespondenţă*, şi *Poezia populară de nuntă*, de Ion Şeuleanu. Traian Cantemir face menţiuni asupra culegerii reeditate a lui D. Stăncescu *Cerbul de aur. Basme culese din popor*, iar Dumitru Stanciu, cîteva aprecieri asupra cărţii lui Gabriel Gheorghe *Proverbe româneşti şi proverbele lumii romanice*.

Marin Marian

ANUARUL INSTITUTULUI DE CERCETĂRI ETNOLOGICE ŞI DIALECTOLOGICE. Seria A, nr. 6 — 7 : comunicări, sesiuni ştiinţifice 1984 — 1985, Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Bucureşti, 1987

Intrat deja, prin cele cinci numere precedente, în „tradiţia" Institutului de Cercetări Etnologice şi Dialectologice, anuarul de comunicări ştiinţifice nr. 6 — 7 oferă un material dens şi inedit, pe o problematică variată, demonstrînd larga paletă a preocupărilor şi interesului ştiinţific.

Rod al iniţiativei direcţiei institutului, publicarea comunicărilor sesiunilor anuale organizate în I.C.E.D. are o multiplă semnificaţie : oferă posibilitatea cunoaşterii dezbaterilor teoretice şi metodologice, a poziţiei ştiinţifice a cercetătorilor institutului, fixează prin puterea de remanenţă şi circulaţie a tiparului dezbateri de reală valoare.

Aşa cum sublinia Ioan Ilişiu, directorul institutului, în *Cuvîntul înainte* al volumului, materialul prezentat oferă oglinda cercetării fenomenului complex al culturii populare din perspectiva a trei discipline : etnografia, folclorul, lingvistica. Problematica abordată pune îndeosebi accentul pe stadiul actual al creaţiei populare, perpetuînd valorile tradiţionale, dar îmbogăţindu-se permanent, oglindind prin mutaţiile intervenite necesitatea unor cercetări cu profil specific sau interdisciplinar.

Sesiunea ştiinţifică din 1984, dedicată aniversării a patru decenii de la istoricul eveniment de la 23 August 1944, a prilejuit un rodnic bilanţ şi o fructuoasă retrospectivă.

Comunicările cu această tematică oferă oglinda realizărilor unor importante discipline avînd ca obiect studierea limbii şi culturii populare, dialectologia şi etnografia, care şi-au obţinut statutul instituţionalizat în această perioadă, marcînd prin lucrări de valoare fundamentală realizări prestigioase la nivel naţional şi internaţional (G. Comanici, *Două decenii de activitate etnografică în Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice*). Un rol esenţial în dezbaterile teoretice şi metodologice, prin abordarea şi argumentarea unor puncte de vedere inedite, l-a avut publicaţia, care, timp de 28 de ani, a servit studiului culturii populare, folclorului şi etnografiei ca ştiinţă — „Revista de etnografie şi folclor" (A. Fochi, *Contribuţia „Revistei de etnografie şi folclor" la edificarea noii ştiinţe a culturii populare în ţara noastră după 1944*). Tot ca analiză de etapă, din aceeaşi perspectivă a valorificării cercetării culturii populare prin tipărire, comunicarea lui I. Meiţoiu, *Unele consideraţii asupra cărţii de folclor şi etnografie editată în centrele judeţene de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă în ultimele trei decenii*, oferă o analiză concludentă a posibilităţii de punere în circulaţie a unui material generos, foarte variat ca proporţie şi statut de elaborare.

Cultura populară, sistem de valori deschis — în care tradiţia reprezintă ea însăşi un proces —, focalizează orientarea unor comunicări de reală valoare, tratînd complexa relaţie tradiţie—inovaţie. Într-o viziune generalizatoare, urmărind mobilitatea peisajelor etnografice, considerate în unitatea celor două componente : complexul natural şi sociocultural, Ion Ghinoiu evidenţiază rolul peisajelor etnografice contemporane, sinteză a celor anterioare (*Dinamica peisajelor etnografice*). Pe linia demonstrării aceleiaşi teze îşi selectează argumentele o serie de comunicări dedicate domeniului cercetării culturii materiale şi artei populare : B. Zderciuc, *Interacţiunea dintre tradiţie şi înnoire în dinamica dezvoltării şi transformării culturii populare contemporane (1944 — 1984)*, G. Stoica, *Arta populară. Evoluţie şi permanenţă*, M. Bâtcă, *Mutaţii funcţionale în costumul popular contemporan*. Caracterul dinamic, mobil al culturii populare, grefat pe forţa de persistenţă a valorilor tradiţionale, îşi concretizează aspectele caracteristice în toate componentele culturii populare : folclor literar (Stanca Ciobanu, *Oral, sincretic, anonim în folclorul contemporan*, Sabina Ispas, *Studiul sincronic al povestitului într-un sat dobrogean*) şi folclor muzical (Speranţa Rădulescu, *Sistemul muzicii folclorice în contemporaneitate*). În dezideratul de diversificare a posibilităţilor de abordare integrală a culturii populare, cercetarea problemelor lingvistice reprezintă o componentă esenţială, fapt reflectat de multiplele aspecte tratate în comunicările cu acest profil. Realitatea investigată este limba vie, surprinsă în complexele ei procese de transformare şi modelare. O problemă de fond comun demonstrată, indiferent că se referă la mediul de cultură rural sau urban, este legătura pe plan lingvistic, impactul între vorbitorii unor graiuri diferite, aspecte ale continuităţii şi discontinuităţii : V. Neagoe, *Dinamica structurilor demografice şi a sistemelor lingvistice pe cele două versante ale Carpaţilor Meridionali (Cu privire specială la Oltenia subcarpatică)*, M. Magda, *Probleme lingvistice ale unui mediu nou creat (oraşul Victoria — jud. Braşov)*. Vocabularul, domeniul cu structura cea mai mobilă, cel mai uşor penetrabil la inovaţii, reprezintă compartimentul limbii care a stat frecvent în atenţie, fie sub aspectul dinamicii graiurilor sub influenţa limbii literare (I. Mărgărit, *Neologismul, expresia dinamicii graiurilor din Muntenia*, şi M. Magda, *Aspecte ale evoluţiei social-culturale a mărginenilor Sibiului reflectate în graiul actual*), fie prin motivaţii extralingvistice, ca în cazul vocabularului emigranţilor (A. Hartular, *Schimbări de mediu şi schimbări de vocabular*).

Cu un caracter singular ca teme de cercetare, îmbogăţind acelaşi patrimoniu lingvistic românesc, reţin atenţia comunicările lui N. Saramandu, *Cercetarea aromânei vorbite în mediul orăşenesc*, şi cea a lui M. Chioreanu, *Unele probleme cu care sînt confruntaţi viitorii absolvenţi ai Liceului pedagogic*, semnificativă şi prin recomandările cu caracter aplicativ.

În sistemul culturii contemporane are loc un continuu şi activ proces de transmitere a valorilor dintre cele două medii : rural şi urban. Cu elemente proprii, acestea vehiculează forme diferenţiate, care nu rămîn tranşant izolate ci, dimpotrivă, există şi permanent se creează noi posibilităţi de legătură. Aceste aspecte sînt tratate fie teoretic (Stanca Ciobanu, *Perpetuarea şi inovarea metodologică în cercetarea folclorică de la rural la urban*, H. Culea, *Relevanţa formelor de comunicare de masă / de grup etc. pentru abordarea dihotomiei rural—urban*), fie pe un material complet diferenţiat : folclor, obiceiuri, artă populară, limbă (Speranţa Rădulescu, *Sistemul muzicii folclorice în contemporaneitate*, Al. Popescu, *Interferenţa rural—urban în evoluţia ceremoniilor tradiţionale*, I. Vlăduţiu, *Procesul de creativitate în practica populară contemporană*, I. Vântu, *Aspecte ale raportului lingvistic social : factorii de variabilitate şi lexicul*).

Etnografia urbană, ramură a cercetării etnologice de mare actualitate, îşi fixează accentele pe elemente de specificitate privind comportamentul, mentalitatea, conţinutul de viaţă materială şi spirituală a celor integraţi mediului citadin, menţinînd — prin cauze variabile — elemente ale comportamentului folcoric (C. Călin, *Probleme actuale în cercetarea folclorului mediilor muncitoreşti. Metodologia cercetării folclorului literar în mediile socio-profesionale portuare din Giurgiu, Drobeta-Tr. Severin şi Brăila* şi *Comportamente etnofolclorice în medii muncitoreşti urbane (cu referiri la mediul socio-profesional „Şantierul Naval” din Giurgiu)* sau ale limbii (M. Ţiugan, *Consecinţe comportamental-verbale ale ruralizării urbanului*).

Alături de procesul schimburilor culturale între cele două medii, rural şi urban — care în mare parte are un caracter spontan, firesc —, există şi forme dirijate de valorificare. Acest proces incumbă ca principiu de bază selectarea, opţiunea competentă pentru acele mesaje încărcate cu valori cognitive, etice, estetice. De aceea, cercetării ştiinţifice îi revine un rol de certă importanţă, aşa cum o demonstrează şi comunicările lui Al. Popescu, *Tendinţe principale în evoluţia cercetării şi valorificării obiceiurilor populare româneşti*, şi G. Comanici, *Rolul cercetării ştiinţifice în procesul de valorificare a obiceiurilor*.

În prezentarea de faţă am nuanţat doar variata problematică a volumului, care numai prin lecturarea atentă îi va dezvălui cititorului bogăţia şi originalitatea ideilor, pertinenţa argumentelor ştiinţifice. Calitatea conţinutului volumului este cu atît mai preţioasă cu cît prin incitantele aspecte dezbătute deschide noi şi fecunde orizonturi de investigaţie.

Germina Comanici

PAVLOS HIDIROGLU, **Etnologhiki provlimatismi apo tin turkiki ke tin eliniki parimiologhia (Ethnological Thaughts on Turkish and Greek Proverbs/Ethnologische Überlegungen zur Turkischen und Griechischen Parämiologie)**, *Buletinul Societăţii Greceşti de Folclor — Suplimentul nr. 10, Atena, 1987, 169 p.*

În seria *Supliment* a *Buletinului de folclor*, publicaţie inaugurată în 1939 de Societatea Grecească de Folclor, a apărut, în volumul 10, o interesantă lucrare de paremiologie comparată — *Reflecţii etnologice asupra paremiologiei greceşti şi turceşti* —, datorată cercetătorului Pavlos Hidiroglu.

Într-o notă introductivă, marele folclorist grec, Démétrios Loukatos, președintele Societății Grecești de Folclor, se referă la necesitatea realizării studiilor de folclor comparat. Încă de la înființarea Societății (în 1909), Nikolaos Polites, autorul celei mai importante colecții de *Proverbe ale poporului grec* (1899—1902), a recomandat ca, paralel cu studiul folclorului grecesc, să se studieze și folclorul popoarelor vecine. De fapt, în seria volumelor *Laografia (Folclor)* și seria *Anuarul Arhivei de Folclor* a Academiei din Atena (din 1939 și pînă azi — apărînd 25 de volume), în publicațiile periodice ale bibliografiei folclorice nu lipsește capitolul *Folclorul străin*, cuprinzînd studii comparative. În ceea ce privește paremiologia comparată, avînd în vedere proverbele turcești, primul studiu de acest gen aparține lui G. D. Capsalis (1873—1961) și este intitulat *Turcii în proverbele poporului grec*. Din punct de vedere istoric, au existat o serie de divergențe între greci și turci, mai ales în perioada osmanliie, dar—subliniază profesorul Démétrios Loukatos — „acest fapt nu ne oprește, etnologic și folcloric, să respectăm și să prețuim imaginile, metaforele și umorul ambelor popoare" (p. 6).

În *Prologul autorului*, Pavlos Hidiroglu precizează că rațiunea care l-a îndemnat să redacteze acest studiu a fost sentimentul profund și nevoia de a cunoaște *caracterul general etnic* pe care îl stabilesc proverbele unui popor vecin, ce căi politice, tactice, diplomatice și sociale folosesc turcii, exprimate în proverbe, și ce gîndesc despre sensurile principale ale vieții. De asemenea, cartea nu constituie o simplă culegere de poverbe, ci studiază și relația între conținutul proverbelor turcești și al celor grecești (p. 9).

Prefața se constituie într-un studiu dens de paremiologie comparată, împărțit în următoarele paragrafe : 1. Importanța studierii proverbelor turcești ; II. Trăsăturile caracteristic ale proverbelor turcești ; III. Proverbe grecești despre turci ; IV. Corelația între proverbele turcești și grecești ; V. Epilog și clarificarea conținutului proverbelor.

Proverbele turcești, ca și ale celorlalte popoare, oferă informații despre modul de a gîndi, despre moravuri și obiceiuri, credință și tradiție, vitejie, satisfacție și nemulțumire, onoare și cinste, dreptate, cultură, mod de viață, educație, istorie etc. Proverbul turcesc prezintă, în afară de aceasta —menționează autorul — o parte a moștenirii naționale a turcilor și în el vibrează întotdeauna ceva sfînt, ca și cînd ar fi vorba despre niște sentințe exprimate de profeți sau despre un anumit paragraf din Coran. Acest moment apare exprimat și într-un proverb, care spune : *Proverbul nu are loc în Coran, dar nu este mai puțin important decît el*. Atributul de sacru conferă proverbului turcesc o mare valoare, ducînd la frecventa lui utilizare.

În lucrarea de față au fost incluse acele proverbe care pun cel mai clar în lumină starea de spirit turcească. Acest studiu a fost realizat așadar pe baza apartenenței proverbelor la teme care sînt de mare interes pentru greci.

Pe baza unei ample documentări, Hidiroglu face o serie de observații privind deosebirile și asemănările dintre proverbele grecești și cele turcești. Astfel, turcii folosesc de preferință, ca orice popor asiatic, paremiologia animalieră, pe cînd proverbele grecilor se referă, cu precădere, la mare. Însă, este izbitor cîte proverbe grecești sînt dependente de cele turcești și invers. Acest fapt se observă mai ales în cazul enunțurilor proverbiale utilizate de greci și de turcii din zona Asiei Mici. Numeroase proverbe ale grecilor din Asia Mică par să fie preluate de la turci, deoarece topica cuvintelor arată influența sintaxei turce. Autorul arată că, dincolo de fenomenul identității sau deosebirii de formă ale unor proverbe din turcă și greacă, este de remarcat la multe dintre ele o corespondență cu timpul căruia îi aparțin. Astfel, un proverb turc din secolul al XV-lea, care este cunoscut totodată ca fiind bizantin, continuă să existe atît în turcă, cît și în greacă cu următoarea formă : *Munții se întîlnesc, oamenii nu se întîlnesc* (în română apare : *Munte cu munte nu se-ntîlnește, dar om cu om se-ntîlnește*, constituind un argument în plus pentru considerarea lui ca balcanic).

Proverbele grecești care se referă la turci reprezintă esența observațiilor poporului grec, experiența și trăirile din timpul conviețuirii cu turcii. Acele proverbe care se referă la osmanlîi reprezintă în plus un însemnat element istoric prin caracterul, starea de spirit și înclinațiile grecilor din timpul ocupației otomane. Elementul turc le apărea adesea ca tiranic, ceea ce a condus la o creștere a satirei. În timpul stăpînirii otomane, grecii și-au îndreptat atenția asupra unor trăsături anume ale otomanilor și le-au subliniat în proverbe.

Cele 781 de unități proverbiale ale culegerii propriu-zise sînt împărțite în două părți : A. *Proverbe turcești* (avînd în paralel traducerea în greacă) ; B. *Proverbe grecești despre turci*. La rîndul ei, prima parte cuprinde următoarele grupe : I. Proverbe despre greci (66) ; II. Proverbe (alegorice) despre comportarea politică și diplomatică (107) ; III. Proverbe despre comportarea socială (56); IV. Proverbe despre prietenie (96); V. Proverbe despre dușmani și război (65); VI. Proverbe despre foame (42); VII. Proverbe despre bani (94); VIII. Proverbe despre justiție, dreptate și adevăr (25); IX. Proverbe despre Dumnezeu și legea islamică (99). În partea a doua, proverbele sînt grupate astfel: I. Generale (36); II. Proverbe grecești create sub dominația turcă (89); III. Corelația dintre proverbele turcești și grecești (55). Fiecare din cele două părți cuprinde cîte un necesar indice de cuvinte-cheie. Consultarea lucrării este facilitată prin includerea a două rezumate, unul în engleză și altul în germană.

Cartea turcologului grec Pavlos Hidiroglu constituie un util instrument de lucru și o realizare remarcabilă ce îmbogățește paremiologia comparată.

Constantin Negreanu

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **EVENIMENT EDITORIAL LA CENTENARUL EMINESCU.** Între atîtea cărți apărute cu prilejul centenarului morții lui M. Eminescu, una are o semnificație specială. Este vorba de reeditarea, prin fotocopiere, a ediției *Poesii* de Mihail Eminescu, Editura Librăriei Socecu & Comp., București, 1884, adică a ediției T. Maiorescu. Nici că se putea o mai bună alegere și un mai potrivit moment pentru readucerea pe masa cititorului de poezie a acestei ediții celebre. Perpessicius a spus cîndva că ,,orice sărbătorire a lui Eminescu... nu poate face abstracție de întîiul editor al poetului, am numit pe Titu Maiorescu, nici de prima ediție, ce, indiferent de rezerve, constituie, indiscutabil, un monument editorial, alcătuit cu gust ales și multă pricepere''. Darul de acum ni-l fac eminentul editor Petru Creția și prestigioasa Editură a Academiei R. S. România. Cea dintîi observație privește o calitate de frunte: reproducerea integrală a ediției de la 1884, cu cele 61 de poezii. ,,Este — scrie Petru Creția în *Notă asupra ediției* — aceeași carte, grafic și tipografic una dintre cele mai frumoase ale vremii în marginile gustului ei și totodată moment hotărîtor al prezenței poeziei eminesciene în durata culturii românești''. Pentru a înfățișa cîștigurile dobîndite ulterior ediției maioresciene de cercetarea poeziei eminesciene, Petru Creția tipărește la finele acestei ediții, la paginile X—XXXI, în paralel, într-un capitol intitulat *Corecțiuni și emendări*, ,,scăderile textuale'' ale ediției T. Maiorescu. Caracterul integral al ediției, calitatea științifică a îngrijirii ei, pertinența aparatului critic însoțitor, calitatea tipăriturii (frumoasele viniete) fac din ediția aceasta o apariție de excepție. *(IORDAN DATCU)*

● **CORESPONDENȚĂ INEDITĂ.** În numărul 4/1988 al revistei ,,Manuscriptum'' (p. 73—75) este marcat centenarul ,,Sim. Florea Marian'' prin intermediul unor documente epistolare. O foarte scurtă prezentare a personalității folcloristului este făcută de Brândușa Steiciuc, iar apoi, din fondul de corespondență care numără 1006 scrisori, cărți poștale sau cărți de vizită aflate în fondul documentar de la Suceava, sînt publicate șapte asemenea valori. Două scrisori poartă semnătura lui Iosif Vulcan (1904), două aparțin lui Iacob Negruzzi (1877, 1885), două lui Ioan Slavici (1884, 1896) și una este expediată de Octavian Goga (1903). Ar fi fost desigur preferabilă adnotarea acestor scrisori, deoarece numai operația aceasta corespunde imperativului de editare științifică a unor texte. Un exemplu în acest sens îl dă Virgiliu Florea, în același număr de revistă, la p. 168—174, care prezintă, adnotează și publică o foarte lungă scrisoare a lui Alexandru Odobescu. Ea a fost trimisă în 1879 lui Moses Gaster și conține numeroase mențiuni și detalii asupra literaturii populare românești. (M.M.)

Rubrică realizată de *AL. DOBRE*

M. EMINESCU, *Opere*, ediţie întemeiată de Perpessicius

În anul 1939 apărea primul volum din ediţia fundamentală de *Opere* M. Eminescu, consacrată publicării integrale a textelor antume şi postume. Primele 6 volume au fost publicate de D. Panaitescu-Perpessicius, după care ediţia a fost continuată de un colectiv de cercetători de la Muzeul Literaturii Române.

Au fost publicate la Editura Fundaţiilor :

Vol. I **Poezii apărute în timpul vieţii.** I Text, note şi variante, 1939 (50 de ani de la moartea poetului) ;
Vol. II **Poezii apărute în timpul vieţii.** II Note şi variante, 1943 ;
Vol. III **Poezii apărute în timpul vieţii** III. Note şi variante, 1944 ;

la Editura Academiei :

Vol. IV **Poezii postume.** Text, 1952 ;
Vol. V **Poezii postume.** Note şi variante, 1958 ;
Vol. VI **Poezia populară**, 1963 ;
Vol. VII **Proza literară**, 1977 ;
Vol VIII **Teatrul original şi tradus. Traduceri de proză literară. Dicţionarul de rime**, 1988 ;
Vol. IX **Publicistică.** 1870–1877, 1980 ;
Vol. XI **Publicistică.** 17 februarie – 31 decembrie 1880, 1984 ;
Vol. XII **Publicistică** 1881, 1985 ;
Vol. XIII **Publicistică** 1882–1883, 1888–1889, 1985 ;
Vol. XIV **Traduceri filozofice, istorice, ştiinţifice**, 1983 ;
Vol. XVI **Corespondenţă. Documentar**, 1989.

Urmează să apară :

Vol. X **Publicistică.** 1878–17 februarie 1880 ;
Vol. XV **Fragmentarium român şi german.**

În acest an, la un veac de la moartea lui Mihai Eminescu, i se va închina poetului naţional cel mai înalt semn de cinstire, monumentul inegalabil : ediţia integrală a operei sale.

XF 1172

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Botanica populară română : cucuta, articol inedit de Sim. Fl. Marian
- Leca Morariu folclorist
- Marginalii la istoria folcloristicii românești : arhiva epistolară „Ioan R. Nicola"
- Sentimentul continuității în cultura populară românească
- Dezvoltarea metodologiei în culegerea și valorificarea folclorului românesc
- O valoroasă culegere de folclor din 1865
- George Călinescu și folclorul
- Taraful codrenesc
- Notații de folclor muzical în primele decenii ale secolului XX în Bucovina
- Principiile și legile folclorului în etnomuzicologie
- Formulele melodice și rolul lor în constituirea cîntecului popular
- Ritmul percutant autonom — un sistem distinct al ritmicii populare românești
- Aspecte ale diversității și unității în dansul popular românesc
- Figuri de rapsozi populari : Ana Dumuță
- „Fiertul mărgicii" — o reprezentare cosmogonică arhaică
- „Blojul" — un obicei din Țara Hațegului
- Mutații funcționale și schimbări structurale în creația populară românească. Modele de transformare

ISSN 0034–8198

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 4, p. 273—384, București, 1989

I. P. Informația c. 1386

43 407

Lei 30

X7 1172
200 150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 34
5
1989

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACŢIE

Redactor-şef

ALEXANDRU DOBRE

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; prof. ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; CONSTANTIN COSTEA; ION CUCEU; IORDAN DATCU; GABRIEL GHEORGHE; ION GHINOIU; ION ILIŞIU *(redactor-şef adjunct)*; SABINA ISPAS *(secretar responsabil de redacţie)*; MARIN MARIAN; ILIE MOISE; I. OPRIŞAN; SPERANŢA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA; BORIS ZDERCIUC

Responsabil de număr

NICOLAE CONSTANTINESCU

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar dactilogramele şi notele muzicale vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Responsabilitatea asupra conţinutului revine exclusiv autorilor.

În ţară vă puteţi abona prin intermediul birourilor de poştă.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O. Box 12-201, telex 10376, prsfi r, 78104 Bucureşti, Calea Griviţei, nr. 64 — 66.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa colegiului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

La « Revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P.O.Box 12-201, télex 10376, prsfi r, 78104 Bucarest, Calea Griviţei 64 — 66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI
Bucureşti
71102 Calea Victoriei 125

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 34 1989 Nr. 5

SUMAR

STUDII

SANDA LARIONESCU, Mutații funcționale și schimbări structurale în creația populară românească. Modele de transformare 389

GHIZELA SULIŢEANU, Principiile și legile folclorului în etnomuzicologie . . 397

I. C. CHIŢIMIA, Aspecte ale metodologiei culegerii și valorificării folclorului românesc 413

MATERIALE

GEORGE MUNTEAN, G. Călinescu și folclorul 419

VINTILĂ MIHĂILESCU, RADU RĂUTU, „Fiertul mărgicii" — o reprezentare cosmogonică arhaică 431

DUMITRU IEDERAN, Taraful codrenesc 441

MARIN MARIAN, Marginalii la istoria folcloristicii românești. Opt decenii de știință și umanitate oglindite în arhiva epistolară „Ioan R. Nicola" (I) . . 459

PROFIL CONTEMPORAN

TITUS MOISESCU, Muzicologi români investigînd problematica muzicii medievale : Gheorghe Ciobanu 467

NOTE ŞI DISCUŢII

TRAIAN CANTEMIR, Leca Morariu, folclorist 479

CRISTINA RĂDULESCU-PAŞCU, Notații de folclor muzical în primul deceniu al secolului XX în Bucovina 485

ELENA MAXIM, Documente etnografice 493

ILIE MOISE, Chestionarul — instrument de investigare și cercetare a culturii populare contemporane 497

ATANASIE NASTA, Geniul Punții din Arta 501

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 385—514, București, 1989

VIAŢA ŞTIINŢIFICĂ

Simpozionul *Tradiţie şi contemporaneitate în folclorul românesc* (C. Nicolae) . . . 509
Şedinţa publică de comunicări *Unitatea culturii populare române* (Mihail M. Robea) 509
Sesiunea ştiinţifică *Realizări şi perspective în etnomuzicologia românească* (Gheorghe Oprea) 510

BREVIAR 411, 417, 430, 440, 478, 483, 491, 513

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 34 1989 Nº 5

SOMMAIRE

ÉTUDES

SANDA LARIONESCU, Mutations fonctionnelles et changements structuraux dans la création populaire roumaine. Modèles de transformation 389
GHIZELA SULIŢEANU, Les principes et les lois du folklore dans l'ethnomusicologie 397
I. C. CHIŢIMIA, Aspects de la méthodologie du recueil et de la valorisation du folklore roumain 413

MATÉRIAUX

GEORGE MUNTEAN, G. Călinescu et le folklore 419
VINTILĂ MIHĂILESCU, RADU RĂUTU, « La cuisson de la perle » — une représentation cosmogonique archaïque 431
DUMITRU IEDERAN, Le taraf du Codru 441
MARIN MARIAN, En marge de l'histoire du folklore roumain. Huit décennies de science et d'humanité reflétées dans les archives épistolaires «Ioan R. Nicola » (1) 459

PROFIL CONTEMPORAIN

TITUS MOISESCU, Musicologues roumains abordant la question de la musique médiévale : Gheorghe Ciobanu 467

NOTES ET DISCUSSIONS

TRAIAN CANTEMIR, Leca Morariu, folkloriste 479
CRISTINA RĂDULESCU-PAŞCU, Notations de folklore musical dans la première décennie du XX^e^ siècle en Bucovine 485
ELENA MAXIM, Documents ethnographiques 493
ILIE MOISE, Le questionnaire, instrument d'investigation et de recherche de la culture populaire contemporaine 497
ATANASIE NASTA, Le génie du Pont d'Arta 501

Rev. ethn. folk., tome 34, nº 5, p. 385–514, Bucarest, 1989

LA VIE SCIENTIFIQUE

Symposium *Tradition et contemporanéité dans le folklore roumain* (C. Nicolae) . . 509
Séance publique de communications *L'unité de la culture populaire roumaine* (Mihail M. Robea) 509
Session scientifique *Réalisations et perspectives dans l'ethnomusicologie roumaine* (Gheorghe Oprea) 510

BRÉVIAIRE 411, 417, 430, 440, 478, 483, 491, 513

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám: ----------------

MUTAȚII FUNCȚIONALE ȘI SCHIMBĂRI STRUCTURALE ÎN CREAȚIA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ. MODELE DE TRANSFORMARE

SANDA LARIONESCU

Așa cum o știm, creația populară este expresia impactului a două tendințe: de păstrare a formelor tradiționale și de continuă reînnoire a lor. Și ele se manifestă cu fiecare act al recreării modelelor tradiționale, relația dintre ele avînd inițial caracterul unei contradicții. Este o contradicție dialectică, ce se rezolvă în chiar momentul remodelării tradiției de către creatorul popular. El nu o poate însă rezolva *ad libitum*. Ca reprezentant al unei anumite colectivități rurale, el trebuie să țină seama de cerințele acesteia. Deci el trebuie să fie interpretul exigențelor comunității din care face parte, exigențe pe care el trebuie să le translateze, prin talentul său și cu ajutorul semnelor codului tradiției, pe planul creației lui, ca o nouă expresie, originală, a producțiilor preluate de la predecesori.

În zilele noastre creatorul popular este confruntat, dincolo de coerciția tradiției, cu cerințe și necesități, altele decît în trecut.

Dezvoltarea tuturor mijloacelor de comunicare, statornicirea unor noi relații între sat și oraș, între creator și consumator și, ca urmare, pătrunderea civilizației industriale în cele mai periferice sate ale țării au generat schimbări în însăși structura creației noastre populare. Aceste schimbări sînt direct legate de dispariția așa-ziselor frontiere dintre sat și oraș, și deci de accesul direct al populației rurale la civilizația și cultura urbană, ca și de faptul că, la rîndul lor, locuitorii orașelor au posibilitatea să-și procure bunuri produse de creatorii populari. Totodată, impactul cu civilizația urbană a făcut ca unele categorii ale creației populare să fie concurate de produsele industriale.

În fața concurenței creațiilor industriale, obiectele tradiționale tind fie să dispară, fie — în mod frecvent — să suporte schimbări de ordin funcțional și/sau structural. Dar, pe de altă parte, prin intermediul pieței și al tîrgurilor de creație populară organizate de multe dintre muzeele noastre etnografice, obiectele de artă populară sînt solicitate de către consumatorul citadin. El dorește bunuri care să poată fi integrate și utilizate într-un nou cadru ambiental: obiecte de artă populară care să confere interiorului său rafinament și frumusețe sau piese și podoabe din portul tradițional care să corespundă tendințelor actuale ale modei.

Toate aceste elemente noi, intervenite în procesul comunicării bunurilor culturii populare, au dus în mod firesc la modificarea statutului creatorului popular contemporan. Dacă în trecut creatorul producea pentru necesitățile lui sau ale colectivității al cărei exponent era, astăzi

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 389—396, București, 1989

el trebuie să satisfacă o categorie mult mai largă de consumatori. Aceasta deoarece comunicarea realizată prin obiectul de creaţie populară se extinde şi dincolo de frontierele comunităţii în care trăieşte creatorul. Aşa cum am arătat mai înainte, realităţile contemporane au creat condiţia ca şi omul societăţii urbane să devină consumator de artă populară. În acest sens, beneficiară a diferitelor obiecte — performanţe ale creatorului, considerate ca mesaj — este societatea contemporană, prin consumatorii ei de artă populară. Ea reprezintă deci categoria *destinatarului consumator*, astăzi heteronomă ca structură. Aceasta se datorează faptului că ea cuprinde pe de o parte pe destinatarii din grupul creatorului (consumatorul tradiţional), iar pe de alta pe cei din afara lui, pe consumatorii ce au intrat în relaţie cu arta populară prin mijloacele moderne de comunicare. De aceea, emitentul trebuie să introducă în comunicare performanţe care să satisfacă preferinţele întregii categorii de destinatari. A face abstracţie de unul sau altul dintre grupurile de destinatari precizaţi înseamnă a întrerupe comunicarea la unul dintre nivelele stabilite, a face ca obiectul de creaţie populară să nu mai îndeplinească, la palierul respectiv, calitatea de obiect al comunicării, să nu mai fie necesar ca performanţă. Aşadar, în cazul în care categoria consumatorului-destinatar găseşte că obiectul este nonpertinent gustului sau preferinţelor sale, îl va respinge, încetînd să mai comunice cu emitentul. Şi în acest caz devine discutabilă însăşi poziţia emitentului, calitatea lui de creator. Pentru a i se recunoaşte această calitate, *ipso facto* pentru a dobîndi statutul corespunzător şi pentru a şi-l menţine, este necesar ca produsele sale să fie acceptate de consumator.

În consecinţă, creatorul are o poziţie şi un rol bine definite, dar şi o misiune extrem de complexă. El trebuie să cunoască cerinţele consumatorului şi, în acelaşi timp, trebuie să le exprime prin limbajul şi codul tradiţiei. Şi astfel el introduce tradiţia în noi contexte, nu o distruge, ci o recreează în concordanţă cu cerinţele consumatorului societăţii contemporane. Noua creaţie a artistului popular contemporan reprezintă deci un act de recreare a tradiţiei, printr-un proces de adaptare la alte condiţii. În cursul acestui proces se rezolvă contradicţia despre care am vorbit mai înainte. Se păstrează semnele nedepreciate sau acelea care pot primi noi funcţii sau valori şi sînt înlăturate elementele perimate, ce nu mai concordă cu noul mod de viaţă, şi, în acelaşi timp, se introduc semne ce reprezintă inovaţii. Dat fiind că preferinţa consumatorului, în ceea ce priveşte creaţia populară, se îndreaptă în special către obiecte cu valoare artistică şi mai puţin spre piese cu funcţie utilitară, în acest al doilea sens opţiunea mergînd spre produsul industrial, creatorul va modela tradiţia după noile cerinţe. El va opera prin mutaţii funcţionale, transformînd diferitele obiecte de ordin utilitar, sacral, ritual, magic sau religios în obiecte decorative. O asemenea schimbare a fost posibilă datorită faptului că, alături de funcţiile menţionate, funcţii dominante, majoritatea creaţiilor populare au avut concomitent şi valenţe artistice, percepute în trecut ca funcţii subiacente. Deci, mutaţiile funcţionale, schimbările în ierarhia funcţiilor obiectelor etnografice, prin înlocuirea vechii funcţii dominante cu funcţia subiacentă, au dus la creaţia populară actuală, a cărei dominantă este latura artistică. Pe planul acestei creaţii, vechea funcţie dominantă, utilitară, magică, rituală sau religioasă devine, prin mutaţie, subiacentă sau discretă, fiind percepută ca o amintire. Astfel, obiecte ca ulcioarele de nănaşi sau ploştile de nuntă, furcile de tors sau căucele, ce au intrat în locuinţa modernă ca piese ornamentale şi au suferit modificări prin dezvoltarea registrelor decorative sau prin reducerea dimensiunilor, codifică funcţia iniţială ca valoare latentă în obiect. Ea este evidentă pentru creator, cunoscător şi performer al tradiţiei ; pentru consumator ea poate rămîne însă la stadiul de „necunoscută”.

În afara formelor rezultate prin mutaţii, creaţia populară contemporană cuprinde şi categorii noi de piese, realizate bineînţeles cu mijloace tradiţionale. Acestor două categorii li se mai adaugă şi o a treia, reprezentată de creaţiile care nu şi-au modificat funcţia iniţială, utilitară sau sacrală. Această ultimă categorie cuprinde piese menite să satisfacă cerinţele unui grup restrîns de consumatori : generaţia mai vîrstnică, ataşată tradiţiei.

Aşadar, creaţia populară contemporană poate fi structurată pe trei nivele — modele prin care se recreează tradiţia : 1) modele rezultate prin mutaţii funcţionale ; 2) modele care constituie noi categorii de semne ; 3) modele care păstrează funcţia semnelor recreate.

În cele ce urmează vom încerca să stabilim ariile semantice şi trăsăturile structurale ale acestor modele.

1. MODELELE GENERATE DE MUTAŢIILE FUNCŢIONALE

Sînt creaţii decorative rezultate prin transformarea fie a obiectelor utilitare, fie a obiectelor integrate riturilor, fie a obiectelor de cult sau religioase. Majoritatea lor au suferit, datorită mutaţiilor funcţionale, şi schimbări de ordin structural. Există însă şi o serie de piese care şi-au modificat funcţia, păstrînd în schimb, aproape în întregime, structura tradiţională.

A. OBIECTELE CARE AU SUFERIT SCHIMBĂRI STRUCTURALE

Sînt modele de transformare a semnelor menţionate la nivelul : a1) formei şi, respectiv, al dimensiunilor ; a2) al materialelor folosite ; a3) al tehnicii de lucru : a4) al tehnicii de ornamentare ; a5) al codului ornamentelor ; a5) al codului cromatic ; a7) al structurii decorului ; a8) al dispoziţiei motivelor ornamentale ; a9) al temei.

Transformările de acest ordin pot interveni la un singur nivel sau la mai multe nivele simultan. În cel de al doilea caz, care este şi cel mai frecvent, este vorba de modele organizate ca pachete de transformări. Majoritatea acestor modele sînt generate de jocul transformărilor, dat fiind că modificarea unui nivel atrage după sine schimbări şi la celelalte nivele.

A.1. *Modelele de transformare ale obiectelor utilitare*
a. *la un singur nivel*
a.1. *al formei*

Pe de o parte există obiecte ca ulcioarele sau vasele mari din ceramică, ploştile din lemn, lăzile de zestre şi anumite ţesături (căpătîie sau ştergare) care şi-au redus dimensiunile, iar pe de alta piese ca feţele de masă din zona Avrig sau taierele de Horezu, ale căror dimensiuni le depășesc pe cele tradiționale. S-a intervenit la acest nivel pentru ca obiectele respective să-și găsească locul atît în cadrul interiorului țărănesc, în a cărui organizare s-au produs de asemenea schimbări, prin introducerea mobilierului de fabrică, cît și al locuinței urbane.

a.2. *al materialelor utilizate*

Faptul că prin intermediul comerțului, al pieței, creatorul își poate procura materiale de fabrică : pînză albă, catifea, fire de lînă gata vopsite sau fire sintetice, vopsele industriale etc., care îi pot ușura munca și pot înlocui unele produse tradiționale, a făcut ca acestea să fie acceptate nu numai de el, ci și de categoria consumatorului. Toate aceste materiale, alături de cele tradiționale, sînt astăzi folosite atît în confecționarea pieselor de port, cît și a unei game largi de țesături decorative.

a.3. *al tehnicii de lucru*

Într-un domeniu ca cel al țesăturilor din lînă se impun din ce în ce mai mult cuverturile de pat în mai multe ițe, în raport cu exemplarele tradiționale realizate în două sau patru ițe. Această tehnică nouă de țesut tinde să se generalizeze, pentru categoria menționată, în aproape întreg arealul țării.

a.4. *al tehnicii de ornamentare*

La acest nivel apar ca relevante tehnica traforului în planul arhitecturii populare sau cea a broderiei executată cu acul pentru țesături care în trecut erau ornamentate în tehnica alesăturilor : ștergare, fețe de masă, căpătîie etc.

a.5. *al codului ornamentelor*

Antamarea semnificației magice sau sacrale a motivelor ornamentale tradiționale, a rozetei — ca însemn solar, a pomului — ca reprezentare a arborelui vieții, a mîinii — ca expresie a actului creator și a multor altor semne, implicit desemantizarea lor, a dus la lărgirea repertoriului decorativ prin juxtapunerea unor semne noi, cu valențe exclusiv estetice : motive florale sau imagini inspirate din viața cotidiană, ce completează gama vechilor simboluri decodate astăzi numai pe plan artistic.

a.6. *al codului cromatic*

Codul cromatic s-a îmbogățit în special datorită utilizării, pe lîngă coloranții vegetali, a vopselelor industriale. Dar, în același timp, ceea ce este considerat ca inovație într-o zonă, poate constitui, în alte zone, un semn al tradiției. Astfel, culoarea mov este o inovație în ceea ce privește codul cromatic al scoarțelor din județul Bacău dar, în același timp, și un element de redundanță, datorat tradiției, la nivelul covoarelor din zona Maramureș. Cu excepția pieselor în lemn, pentru care codul cromatic este în general impropriu, surprindem inovații la acest nivel în planul tuturor celorlalte genuri ale creației populare : al țesăturilor, ceramicii, portului popular, picturii pe sticlă.

a.7. *al structurii decorului*

Creaţiile actuale tind fie să extindă structura decorului, introducînd noi motive ornamentale, care schimbă compoziţia tradiţională, fie să transfere structuri compoziţionale de la un gen la altul. Prima categorie de inovaţii este pregnant decelabilă la nivelul domeniului lăicerelor, care şi-au modificat structura ornamentală compusă din vergi verticale, dispuse paralel, îmbogăţind-o prin completarea spaţiilor libere cu elemente decorative : motive geometrice sau florale. Printre piesele relevante pentru cea de-a doua categorie de inovaţii se situează cergile, care au schimbat structura decorului tradiţional — în vergi — înlocuind-o cu o structură nouă, împrumutată din domeniul scoarţelor : motivele geometrice şi florale sînt dispuse pe întreaga suprafaţă, după regulile repetiţiei, simetriei şi alternanţei.

a.8. *al dispoziţiei motivelor ornamentale*

La acest nivel îşi face loc tendinţa de a extinde decorul pe suprafeţe altă dată neornamentate. Deşi această tendinţă poate duce la o supraîncărcare decorativă a piesei, la o nerealizare din punct de vedere artistic, simţită din păcate la unele categorii de obiecte, prin dozarea echilibrată a motivelor ornamentale, prin talent şi ingeniozitate, creatorul popular poate ajunge la efecte decorative deosebite ca originalitate. Se poate menţiona în acest sens fie dispunerea motivelor ornamentale pe întreaga suprafaţă a unor piese, cum sînt : fusele, taierele din ceramică, căpătîiele de pernă, fie alternanţa, în cazul ştergarelor, a ornamentelor realizate prin alesături, în culoare albă, cu motive executate în tehnica broderiei, în culori vii, exuberante, în registre ce ocupă, de asemenea, toată suprafaţa piesei, fie soluţia de a acoperi prin decor o parte a obiectului şi de a lăsa liberă o alta : se aplică crestături sau incizii pe aripile furcii, dar se lasă liberă tija şi, totodată, aceeaşi regulă se respectă şi în cazul unor piese de mobilier, a scaunelor de pildă, la care decorul se amplasează numai pe spătar.

b. *la mai multe nivele simultan sau modele organizate ca pachete de transformări*

b.1. *al formei, al codului ornamentelor, al codului cromatic, al structurii decorului şi al dispoziţiei motivelor ornamentale*

Această serie de transformări este una dintre cele mai complexe. Punctul de plecare îl constituie modificarea formei. Ea antrenează într-un adevărat joc al transformărilor celelalte nivele ale structurii. Astfel, modificarea formei feţelor de masă, prin supradimensionare, a avut repercusiuni la nivelul codului ornamentelor, care s-a îmbogăţit cu semne noi — motive florale, ceea ce a schimbat structura compoziţiei, adică dispoziţia motivelor ornamentale care, concentrate altă dată pe laturile şi centrul piesei, ocupă astăzi întreaga suprafaţă.

În anumite cazuri schimbările în structura decorului şi la nivelul codului ornamentelor duc la modificări de ordin cromatic, prin introducerea unor culori noi în raport cu paleta tradiţională a zonei. Deci, o modificare la un nivel poate provoca o reacţie simultană, izotopă, la un alt nivel, dar totodată propagarea ei nu este strict obligatorie.

b.2. *al motivelor utilizate, al tehnicii de ornamentare*

Introducerea unor noi materiale, de exemplu a pînzei albe de fabrică, care a înlocuit în anumite zone etnografice (Năsăud, Făgăraş etc.) ţesătura de bumbac realizată în cadrul industriei casnice textile, a generat pentru un domeniu ca cel al portului popular introducerea tehnicii broderiei, utilizate astăzi pe scară largă în ornamentarea cămăşilor.

b.3. *al materialelor utilizate, al tehnicii de lucru, al tehnicii de ornamentare*

Folosirea tot mai frecventă a cărămizii, în construcţia caselor noi, a dus la inovaţii în planul arhitecturii tradiţionale : s-a introdus tencuitul ca procedeu tehnic, care a generat, la rîndul său, tehnica decorului în stucatură.

A.2. *Modele de transformare a obiectelor de recuzită a obiceiurilor* (cu caracter sacral sau ritual)

Aceste obiecte au suferit transformări structurale, pe de o parte datorită schimbărilor petrecute în planul contextului lor, al obiceiurilor ce au trecut de pe un plan cu dominantă sacrală pe unul cu dominantă ceremonială sau spectacular-artistică, pe de alta datorită comenzilor venite din partea consumatorului urban, care doreşte să le introducă şi să le expună ca piese de artă în cadrul interiorului locuinţei sale. Devenite deci fie obiecte cu valoare ceremonială, fie obiecte de artă, ele au căpătat conotaţii noi sau şi-au modificat structura, în special la nivelul formei, al dimensiunilor şi al compoziţiei ornamentale. Astfel, prin pierderea semnificaţiei magice, legate de cultul fertilităţii, de moartea şi reînvierea simbolică a anului, a vegetaţiei, într-un moment „de prag", de trecere de la un an la altul, măştile animaliere — capra, turca, bourul, brezaia — din cadrul alaiului mascaţilor din obiceiurile de iarnă, capătă o nouă funcţionalitate, de obiecte-recuzită de spectacol, ceea ce explică apariţia unor modificări pe plan structural : se menţine forma, tipul de mască, dar se reproduce în mai multe exemplare. În acest sens, în loc de o singură capră, defilează astăzi, cu ceata urătorilor, un întreg alai de capre, destinat a potenţa atmosfera de bun augur din ajunul Anului Nou. Totodată, pornind de la vechile măşti, de la cuplul moş—babă, au fost create forme noi, ce transfigurează personaje mitologice sau de basm, precum şi diferite tipuri şi caractere umane, pozitive şi negative, iar pentru a satisface exigenţele estetice ale consumatorului li s-au atribuit noi valenţe decorative, s-a intervenit prin introducerea unor accesorii suplimentare (paiete, mărgele, fire metalice etc.), menite să pună în valoare funcţia lor de obiecte artistice.

A.3. *Modelele de transformare a obiectelor religioase*

Este vorba de pictura populară pe lemn sau sticlă, care a suferit modificări la nivelul temei. Înlocuind temele religioase cu teme laice, inspirate din viaţa cotidiană a ţăranilor sau din universul basmelor, pictura populară este receptată astăzi ca mesaj artistic.

B. MODELE DE MUTAŢII FUNCŢIONALE, FĂRĂ AFECTAREA STRUCTURII

Această categorie priveşte atît portul popular din anumite zone ale ţării (Rădăuţi, Suceava, Maramureş etc.), cît şi unele dintre obiectele legate de riturile de trecere. Astfel, portul popular, care a trecut printr-o mutaţie, prin utilizarea lui aproape exclusiv ca vestimentaţie festivă, păstrează aproape intactă, datorită calităţilor artistice ale pieselor componente, structura tradiţională. În acelaşi sens sînt recreate formele tradiţionale ale obiectelor-semne din categoria obiceurilor vieţii de familie : ştergarele şi batistele de nuntă sau măştile de priveghi. Mutaţia pe plan ceremonial sau pe plan ceremonial şi artistic nu a afectat structura tradiţională a pieselor. Faptul că aceste obiecte au suportat din punct de vedere funcţional o mutaţie este însă evident atît la nivelul opticii sociale, cît şi al utilizării lor. Aşa, de pildă, masca de uncheş sau de bătrîn din jocurile de priveghi nu mai îndeplineşte pentru colectivităţile performatoare o funcţie magică, rituală, de integrare a defunctului în marea familie a celor morţi, ci se recreează şi se utilizează în virtutea unei noi funcţii, ceremoniale, ce apare decelabilă la nivelul stereotipiilor : „aşa e obiceiul" sau „aşa s-a pomenit". În cazul ştergarelor sau batistelor de nuntă, schimbarea de funcţie are loc pe de o parte printr-o mutaţie pe plan ceremonial, marcată prin aceleaşi stereotipii, iar pe de alta pe plan artistic, prin introducerea lor ca piese decorative în amenajarea interiorului modern. Această ultimă funcţie a fost generată şi de folosirea lor, în unele zone, în chiar organizarea interiorului tradiţional.

2. MODELE CARE CONSTITUIE NOI CATEGORII DE PIESE

Sînt obiecte ce-şi află sorgintea în cerinţele societăţii contemporane : piese decorative destinate a îmbogăţi din punct de vedere artistic interiorul citadin (vaze de flori, jucării şi miniaturi din lut, replici ale unor obiecte industriale, împletituri din nuiele sau rafie), piese în acelaşi timp funcţionale şi decorative (servicii de cafea, de dulceaţă, scrumiere etc.), ţesături din lînă sau bumbac, lucrate în război şi utilizate, pe o scară din ce în ce mai largă, în confecţionarea vestimentaţiei moderne. Deşi definite ca noi categorii de semne, prin tehnica de lucru şi ornamentare, prin materiale, prin codul decorativ şi cromatic, ele sînt strîns legate de tradiţie.

3. MODELE CE PĂSTREAZĂ FUNCŢIA SEMNELOR RECREATE

Aceste modele sînt reprezentate prin diferite obiecte utilitare sau de ceremonial, lucrate de creatorii populari la solicitarea unei categorii restrînse de consumatori, în special a celor în vîrstă. Printre aceste obiecte sînt de menţionat ştergarele, ţesăturile de pat, precum şi ceramica legată de obiceiurile de nuntă sau înmormîntare.

Modelele de transformare nu sînt nicidecum abateri de la tradiţie ci, dimpotrivă, preluări creatoare, originale ale acesteia şi ele nu au nici o tangenţă cu produsele hibride ce se erijează ades în valori reprezentative şi faţă de care trebuie să luăm o atitudine fermă, să contracarăm proliferarea lor, ca oricare încercare de poluare a culturii populare.

Departe de a dispărea sau de a fi degradată de factori nocivi, arta noastră populară reprezintă un fenomen viu, ce-și găsește astăzi, grație talentului și ingeniozității sutelor de creatori populari, noi forme de afirmare, prin care se integrează în tezaurul de valori ale civilizației și culturii românești contemporane.

MUTATIONS FONCTIONNELLES ET CHANGEMENTS STRUCTURAUX DANS LA CRÉATION POPULAIRE ROUMAINE. MODÈLES DE TRANSFORMATION

Résumé

L'étude se propose d'expliciter la signification et le sens des changements qui ont lieu au niveau de la structure de la création populaire traditionnelle, dans le contexte de la société contemporaine.

Deux questions se sont imposées à l'analyse : 1) les causes qui ont engendré des changements au niveau de la culture populaire ; 2) les transformations comme telles.

1. En ce qui concerne la première question nous avons établi la série des causes des changements : le développement de tous les moyens de communication, la nouvelle relation village-ville, producteur (artisan) — consommateur, le changement de statut de l'artisan, l'élargissement de la catégorie du consommateur, la concurrence des biens industriels, etc.

2. Pour la deuxième question, nous avons dégagé et envisagé les modèles de transformation de la culture populaire sous l'incidence des causes si-dessus mentionnées :

I. Modèles issus par des mutations fonctionnelles : A. Modèles des objets qui ont subi, auprès des mutations, des changements structuraux au niveau de la forme, des matériaux utilisés, de la technique de travail, du code des ornements, du code chromatique, etc. Nous avons établi que ce genre de transformations peut intervenir à un seul ou à plusieurs niveaux simultanément. B. Modèles des objets qui ont changé la fonction, sans modifier la structure traditionnelle, tel que les masques attachés aux coutumes à l'enterrement.

II. Modèles qui constituent de nouvelles catégories de signes. Ce sont des catégories issues de nouvelles exigences : des objets décoratifs déstinés à enrichir du point de vue artistique l'intérieur citadin, des métrages en laine ou en coton, tissés au métier et utilisés dans la confection des pièces modernes d'habillement.

III. Modèles qui préservent l'ancienne fonction des objets traditionnels. Ces modèles-ci sont représentés par différents objets utilitaires ou attachés aux rites de passage, travaillés par les artisans à la sollicitation d'une catégorie restreinte de consommateurs, surtout des vieux.

PRINCIPIILE ŞI LEGILE FOLCLORULUI ÎN ETNOMUZICOLOGIE

GHIZELA SULIŢEANU

Stabilirea unui fundament teoretic prin principii şi legi constituie una din cele trei condiţii privind conturarea unei discipline ştiinţifice. Motivarea existenţei acesteia se relevă astfel nu numai prin materialul faptic, respectiv obiectul de studiu, şi prin metode specifice de cercetare corespunzătoare naturii acestuia, ci şi prin posibilitatea de generalizare logico-ştiinţificiă tradusă în legi, principii şi teorii specifice. Dificultatea celei de a treia condiţii a făcut ca această operaţie — considerată de altfel ca nivelul cel mai înalt al cercetării — să nu fie, în special pentru o mare parte dintre ştiinţele sociale, încă împlinite. Atît materialul faptic, deosebit de labil, cît şi multiplele ramificaţii disciplinare caracteristice acestora pare a ridica greutăţi, în special ştiinţelor ţinînd de un acelaşi trunchi disciplinar, ca de pildă cele ale psihologiei, sociologiei sau cele preocupate de diferitele ramuri ale folcloristicii.

În astfel de cazuri, criteriile teoretice ale ştiinţei-trunchi s-au dovedit că privesc în realitate diferitele ramificaţii ale acesteia, în cuprinsul cărora *principiile* pot fi valorificate prin adaptare la necesităţile obiectului de studiu al ramurii respective, în timp ce *esenţa logică* va rămîne aceeaşi pentru toate disciplinele componente.

În aceeaşi situaţie ne putem referi şi la folcloristică — ştiinţă a folclorului — însă cuprinzînd mai multe discipline, după natura materialului avut în studiu. Astfel, alături de folcloristica literară mai aflăm etnocoreologia, teatrologia populară şi etnomuzicologia, ultima deţinînd printre acestea cea mai cuprinzătoare arie de cercetare, fiind implicată şi ocupînd un loc important şi în celelalte ramuri disciplinare privind obiectul folcloric.

Pe această cale, plecînd de la stadiul teoretic al folcloristicii contemporane, aşa cum a fost realizat iniţial ca aplicîndu-se asupra folclorului literar, vom căuta să relevăm, o dată cu felul în care acesta s-a putut contura ca fundament specific pentru etnomuzicologie, şi unele rezultate, pe care, la rîndul lor, cercetările etnomuzicologice le-au putut îmbogăţi şi oferi pentru operaţia de teoretizare a celorlalte ştiinţe avînd ca obiect folclorul.

Ca un ultim punct vom expune felul în care realizarea schemei reprezentînd înlănţuirea verigilor de interrelaţie între legile şi principiile folclorului a izvorît iniţial din necesităţile cunoaşterii etnomuzicologice, în cuprinsul căreia s-a putut ulterior releva apropiata înrudire teoretică, şi astfel posibilitatea de raportare la celelalte dscipline folcloristice. O dată cu aceasta, însă, s-a putut evidenţia şi contribuţia metodologică,

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 397—411, Bucureşti, 1989

atît în ceea ce privește verificarea unor rezultate, cît și conturarea unor noi metode izvorîte dintr-o mai adîncită urmărire a fenomenului folcloric.

1. Este meritul literatului Gheorghe Vrabie de a fi relevat pentru folcloristică — în urmă cu peste patru decenii — o primă perioadă de dependență teoretică și metodologică de alte discipline ca : filologia, istoria literară, antropologia, sociologia și filozofia [1]. El atribuie acestei situații întîrzierea găsirii unei metodologii și, în special, a unor principii și legi proprii de existență a folclorului. În consecință, Gheorghe Vrabie formulează — din păcate doar în rezumatul în limbă franceză — ,,trei principii specifice creațiilor populare'', deschizînd astfel larg drumul către o fundamentare teoretică specifică de astă dată folclorului, și care avea să impulsioneze și celelalte discipline preocupate de obiectul tradiției orale și în primul rînd cercetările etnomuzicologice.

1.1. Cu toate acestea, necesitatea de sprijinire teoretică pe disciplinele menționate mai înainte a putut constitui și o semnalare a implicațiilor interdisciplinare ce mai tîrziu cu două decenii aveau să se afirme din ce în ce mai fructuos în entnomuzicologie [2]. De astă dată însă, situația se prezenta diferit. Nu mai era vorba doar de apel, ci de o colaborare cu rezultate valoroase pentru fiecare dintre științele participante. Lărgirea astfel cu mult a domeniului de cercetare etnomuzicologică cu ajutorul studierii inter- și intradisciplinare a dus la conturarea de noi perspective. Luarea în considerare a unor noi procese astfel evidențiate a putut întări atributul de generalizare logico-științifică a materialului folcloric.

1.2. Întocmai situației din alte științe, aflate în căutarea unui fundament teoretic propriu prin legi, principii și metode specifice — cum găsim semnalată pentru psihologie de cercetători de prestigiu ca S. L. Rubinștein în 1959 [3] și Vasile Pavelcu în 1965 [4] —, și în folcloristică, o seamă dintre folcloriștii literați și etnomuzicologi au intuit în lucrările lor această necesitate. Dintre aceștia însă Gheorghe Vrabie pare să fi fost primul care, prin enunțarea a trei principii [5], încearcă și reușește în bună măsură să se plaseze pe drumul teoretic al folcloristicii.

[1] Gheorghe Vrabie, *Folclorul. Obiect — Principii — Metodă*, București, 1947.

[2] Ghizela Sulițeanu, *About Inter- and Intradisciplinary Researches in Ethnomusicology* (comunicate la cel de Al 22-lea Congres Internațional de Muzică Tradițională (I.C.T.M.), Oslo, VII, 1979, publicată în limba bulgară în ,,Bîlgarsko Muzikoznanie'', nr. 4, 1983, p. 19 — 35; idem, *Psihologia folclorului muzical. Contribuția psihologiei la studierea limbajului muzicii populare* (trei vol. — teza de doctorat în științe psihologice, Universitatea București, VII, 1974, Biblioteca Centrală Universitară, București; *A problem of interdisciplinary research regarding musicology, psychology and ethnomusicology : the endevour 'formation of musical language. Preliminaires. The sonorous system in the process of musical oconsciunless* (lecție ținută la Queens University of Belfast, V, 1980, apărută în vol. omagial în onoarea acad. prof. dr. Cvjetko Richtmann, Akademija Nauka I Umjetnosti Bosne I Hercegovine, Knijga LXXVII, Sarajevo, 1986, p. 47 — 61) etc.

[3] În vol. *Psihologia în U.R.S.S.*, București, 1959, p. 143 — 186.

[4] *Drama psihologiei*, București, Editura Științifică, 1965.

[5] Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. III, nota și p. 160 :'' 1) Faptul folcloric fiind prin excelență mai întîi un act de memorizare în cercuri închise, de familie, este favorizat, în existența sa, de conformismul social și spiritual. Multe exemple ilustrează adevărul acestei teze. 2) Faptul folcloric este totodată un act de spontaneitate creatoare. În anumite momente, aceiași indivizi pot improviza, crea ineditul, fără a încălca totodată anumite legi de stilistică orală. Însă, pentru ca noua creație să fie ridicată la rangul valorilor folclorice, trebuie ca ea să fie întipărită în substanța spiritualității populare, ca ea să fie acceptată de colectivitate, și ca ea să

Raportate—printr-o formulare mai corespunzătoare—problematicii noastre, aceste principii ne-au apărut astfel: existența orală a faptului folcloric depinde de ambianța social-spirituală a colectivității deținătoare; existența faptului folcloric ca act creator spontan depinde de funcționalitatea psihologică deținută în cadrul colectivității respective; subordonarea creațiilor orale individuale ale unor indivizi reprezentativi din diferitele categorii sociale spiritului și tehnicii artei colective. Din aceste trei principii expuse de Gheorghe Vrabie reiese grija cercetătorului de a cuprinde cît mai complet fenomenul folcloric în parametrii existenței sale. Și, într-adevăr, avîndu-se în vedere oralitatea, procesul de transmitere a tradiției, funcționalitatea socială și psihică, cît și primatul colectiv al folclorului în relația dintre individ și colectivitate, s-a reușit a se cuprinde unele dintre aspectele esențiale ale normelor fundamentale de existență a faptului folcloric.

1.3. În mod special ne-a atras atenția accentul pus și de Gheorghe Vrabie, prin cel de al doilea principiu, pe implicația psihologică, situînd-o astfel alături de implicațiile sociologice, lăsînd să se întrezărească valoarea viitoarelor cercetări interdisciplinare cu aceste două științe.

Astfel, dacă sociologia ne poate explica condițiile și procesele social determinante ale împlinirii actului folcloric în evoluția existenței sale, psihologia are în vedere modalitățile de realizare conform concepției factorului uman determinant. În realitate, avem de a face cu diferitele aspecte ale aceluiași fenomen folcloric, ce numai astfel urmărit își descoperă întreg conținutul său. De fiecare dată cercetarea are în vedere un același punct central, aflat în diferite ipostaze și la care se poate referi o întreagă problematică ținînd de componentele structurii sale, de la prilejul funcțional de manifestare și pînă la cele mai mărunte particularități morfologice de exprimare, după caz, a textului, muzicii, coregrafiei sau teatrului popular.

1.4. Atributul de multidisciplinaritate conferit astfel apartenenței și studierii fenomenului folcloric s-a dovedit a avea repercusiuni teoretice și practice asupra fiecăreia dintre disciplinele aparținînd trunchiului folcloristicii. Găsim, pe de o parte, elemente comune, iar pe de altă parte, particularizarea reflectată prin procesele specifice existenței disciplinei în cauză. Aceasta la rîndul ei poate aparține și unui alt trunchi disciplinar, ca de pildă textele — poeticii sau literaturii, sau muzica — folcloristicii și muzicologiei.

1.5. Oprindu-ne asupra etnomuzicologiei, ținem să menționăm că alături de influența binefăcătoare a rezultatelor teoretice obținute pînă în prezent în folcloristica literară, adăugate colaborării interdisciplinare cu sociologia și psihologia, un rol important l-a deținut contribuția teoretică a muzicologiei ca știință generală, de asemenea cu valoare de trunchi.

Atît de aproape înrudită cu folcloristica și muzicologia, etnomuzicologia va beneficia de explicații mai bogate, cu valoroase rezultate teoretice și metodologice, pe drumul conturării ei ca știință independentă.

---

poată corespunde unei necesități psihologice. 3) În limita conformismului și spontaneității folclorului se pune în special problema genezei creațiilor orale de natură individuală, subordonată spiritului și tehnicei artei colective, creații ce se impun prin indivizii tip de categorii sociale".

2. Pentru etnomuzicologie au fost luate astfel în considerație și principiile expuse în 1938 de Carl E. Sheashore [6] pentru psihologia muzicii, dar mai ales valoroasele premise teoretice expuse de Constantin Brăiloiu, pe parcursul lucrărilor sale, începînd cu a sa *Schiță a unei metode de folclor muzical* [7].

Ulterior, în 1965, Claude Marcel-Dubois, de astă dată referindu-se direct la definirea etnomuzicologiei ca disciplină științifică [8], găsește acesteia unele atribute caracteristice, fără însă a le investi cu valoarea unor principii.

Pe terenul astfel bine pregătit de folcloristica literară, muzicologie și etnomuzicologie, ne-am putut duce mai departe cercetările în domeniul teoriei și metodologiei etnomuzicologiei. Astfel, pe parcursul a aproape trei decenii, s-au putut contura și întări din ce în ce mai puternic anume aspecte, de astă dată în calitate de principii și legi de guvernare, a existenței fenomenului folcloric, în cazul nostru muzical, ca un valoros ghid metodologic pentru înțelegerea și studierea acestuia.

2.1. Dacă în cele douăzeci de principii psihomuzicologice ale lui Carl E. Sheashore [9] privind mai ales probleme ale pedagogiei muzicii literate [10] se dă o mai puțină importanță subiectului uman, ca factor activ creator, omițîndu-se complet aspectele social-istorice ale evoluției și circulației muzicii, ca și ale muzicii folclorice, în schimb ele reprezintă pentru acel timp un punct de vedere înaintat, grație importanței date aspectului riguros științific al muzicii, codificată pentru prima dată în principii. Acestea au avut darul de a deschide astfel calea considerării științifice a relativ noii discipline muzicale, demonstrînd posibilitatea teoretizării ei.

---

[6] Carl E. Sheashore, *Psychology of music*, New York, 1938. Cele douăzeci de principii muzicologice s-ar putea înțelege ca : 1. Principiul transmiterii muzicii numai prin unde sonore ; 2) Principiul luării în considerație a calității muzicii numai datorită variabilelor măsurabile : frecvență, intensitate, durată și formă, ale undei sonore ; 3) Principiul existenței psihologice prin echivalarea caracteristicilor sunetului muzical : frecvența cu înălțimea, intensitatea cu tăria, durata cu timpul, iar forma undei sonore cu timbrul, obținîndu-se totodată și posibilitatea clasificării tuturor fenomenelor muzicale în ramurile : tonală, dinamică, temporală și calitativă : 4) Principiul existenței unui cîmp variabil de interpretare psihică a factorului fizic, ceea ce dă loc deseori la procesul unei iluzii auditive ; 5) Principiul posibilității muzicii de a putea depăși rigorile existenței sale pur fizice prin abateri de natură psihologică ; 6) Principiul folosirii măsurătorii celor patru caracteristici-variabile, plecîndu-se de la un punct zero ; 7) Principiul formării unei terminologii adecvate și precise pe baza principiilor de mai sus ; 8) Principiul posibilității reprezentării grafice a tuturor măsurătorilor aplicate fenomenului muzical ; 9) Principiul posibilității de a se stabili normele performanței artistice în condițiile măsurătorii ; 10) Principiul îmbunătățirii performanței muzicale prin exercițiu ; 11) Principiul fundamentării esteticii muzicale pe criteriile științifice ale măsurătorii și analizei experimentale ; 12) Principiul necesității experimentului în știința muzicală ; 13) Principiul posibilității măsurării și analizării talentului muzical ; 14) Principiul interpretării datelor obținute din măsurarea științifică, prin corelare cu anumiți factori suplimentari de natură subiectivă, afectivă ; 15) Principiul evitării, în execuția de succes, a predominanței unei tehnici ca atare ; 16) Principiul înlesnirii măiestriei muzicale cu ajutorul unor date și instrumente riguros științifice ; 17) Principiul dependenței muzicii instrumentale a viitorului de adoptarea unor noi criterii științifice în construirea lor ; 18) Principiul aplicării rezultatelor științifice muzicale în școlile publice pentru ca din punct de vedere pedagogic să fie la nivelul celorlalte discipline ; 19) Principiul necesității studierii psihologice a muzicii prin cunoașterea și aplicarea legilor senzației, percepției, învățării, gîndirii și acțiunii în general, la cerințele situației muzicale ; 20) Principiul necesității îmbinării în studierea muzicologică a unei bune cunoașteri muzicale cu aceea a unei bune cunoașteri psihologice.

[7] Constantin Brăiloiu, *Schiță a unei metode de folclor muzical. Arhiva de folklore a Societății Compozitorilor Români*, în „Boabe de grîu”, an II 1931, nr. 4.

[8] Claude-Marcel Dubois, *L'Ethnomusicologie, sa vocation et sa situation*, în „Revue de l'Enseignement Superieur „Les Sciences Ethnologiques”, nr. 31, 1965, juillet-septembre, p. 38 — 50.

[9] Vezi nota 6.

[10] Termen folosit pentru muzica creată după norme scrise și consemnată ca atare.

2.2. Mai tîrziu, cînd Claude Marcel-Dubois ne oferă o sinteză a drumului teoretic parcurs de etnomuzicologie, ea are în vedere 29 de puncte prin care caută să emancipeze etnomuzicologia, reliefîndu-i atît obiectul de cercetare, cît și caracteristicile științifice. Ea ne dă unele rezultate de ordin principal, sub forma unor precizări privind definiția, scopul și situația din perioada 1965 a etnomuzicologiei [11].

Însă și Claude Marcel-Dubois, întocmai lui Carl E. Sheashore, nu urmărește să atingă nivelul unor principii ale disciplinei în cauză, ci se rezumă la caracterul de observații parțiale.

Dacă Carl E. Sheashore are în vedere necesitățile pedagogiei muzicale, Claude Marcel-Dubois izbutește să ne prezinte unele dintre principalele trăsături ale etnomuzicologiei, omițînd însă altele, ca de pildă procesele de evoluție, dar mai ales nu are în vedere latura ei metodologică.

2.3. Cel care s-a situat cel mai aproape de aspectele teoretice fundamentale ale etnomuzicologiei a fost Constantin Brăiloiu, a cărui întreagă activitate etnomuzicologică, dusă timp de peste trei decenii [12], ne apare dominată de considerente teoretice și metodologice. Absolut în fiecare dintre numeroasele sale studii conținutul respectiv ne apare aflat sub condiționarea unor norme cu caracter de principii, aparținînd domeniului legității, fără însă a fi specificate ca atare prin formulările de rigoare. Fie că materialul în studiu este urmărit în evoluția sa sau îndeplinind diferitele funcționalități tradiționale, fie că este privit ca fiind condiționat de grupurile sociale deținătoare, fie că este analizat ca un întreg compus din diferite structuri morfologice, aflate în permanentă intercondiționare, fie că este impregnat de diferite implicații psihologice, Constantin Brăiloiu, bun cunoscător al școlii sociologice și participant activ, alături de prof. Dimitrie Gusti [13], la cercetările sociologice cu caracter monografic și multidisciplinar inițiate de acesta [14], și-a tratat de fiecare dată problematica respectivă avînd permanent în vedere factorul uman în ambianța sa social-istorică, și astfel implicit atingînd toate posiblitățile desfășurării manifestării în cauză.

---

[11] Claude-Marcel-Dubois, op. cit., p. 38 — 50. Dintre acestea vom reda pe acelea ce prezintă interes pentru teza noastră. Astfel, la punctul întîi găsim : „Disciplină nouă, are în vedere fenomenele de muzică și în general toate fenomenele sonore conștientizate, relevînd tradiția orală și afectînd viața socioculturală și tehnicile diferitelor grupe etnice. Vocația sa este de a detecta, de a observa, de a culege, de a studia faptele relative la sunet și la muzică, încorporate în credințele și miturile unui popor, în instituțiile și riturile sale în activitățile sale în general" (p. 38).

La punctul patru cităm : „Ea se străduiește a repune în contextul lor sociocultural faptele de muzică, de a le situa în gîndirea, acțiunile unui grup uman, de a determina influențele reciproce ale unora asupra altora, de a compara aceste fapte între ele la perindarea nenumăratelor grupe de indivizi de niveluri culturale diferite, ca și de mediu tehnic asemănător sau deosebit" (p. 39).

Din punctul șase cităm : „Civilizațiile muzicale tradiționale ce se observă în diferite familii umane ale globului nostru, sînt într-un fel o preistorie muzicală vie [...] Natura fizică a materiei muzicale, complexitatea raporturilor între expresiile cele mai esențiale ale muzicii și reacțiile intime ale ființei vii, caracterul de mesaj codat pe care-l poate lua o piesă muzicală sau un fenomen sonor, simbolurile atașate faptelor și obiectelor de muzică în gîndire, ca și în operele și instituțiile unei colectivități, sînt printre judecățile majore care determină pluralitatea problemelor ridicate de către faptul muzical și indică principalele sale direcții" (p. 39).

Din punctul șapte : „... studiul muzicii etnice se poate lărgi asupra unor probleme relevate de alte științe, ca : acustică, neurofiziologie, psihofiziologie, lingvistică, filozofie, sociologie, arheologie, istorie" (p. 39).

Din punctul patrusprezece : „Prin însăși natura lor, toate fenomenele sonore și de asemeni sunetele „muzicalizate" favorizează comunicarea" (p. 42).

Și punctul douăzeci și nouă ; „Printre obiectivele majore și actuale ale muzicologiei putem sublinia grija de a lărgi cercetarea la toate mijloacele de expresie ale muzicii[...], de a privi definitiv muzica nu numai ca o manifestare de artă ci, de asemeni, ca o activitate tehnică și culturală a unei societăți și de a demonstra relațiile ei cu structurile sociale" (p. 49 — 50).

[12] Socotim astfel perioada dintre anii 1927 (înființarea Arhivei de Folklore a Uniunii Compozitorilor din București) și 1956, anul morții sale.

2.4. Ținînd seama de toate datele oferite de înaintași, încercarea de aprofundare a teoriei etnomuzicologiei ne-a condus firesc către valorificarea acestor rezultate pe calea căutării în continuare a delimitării unor principii și legi posibil a fi formulate ca atare. Menționăm că acestea au izvorît aproape spontan în cursul unor studii realizate în ultimele trei decenii, la început ca principii rezultate din problematica unor lucrări privind metodologia studierii [15]. Acestea corespundeau problematicii respective și reprezentau primele principii metodologice ce apăreau formulate în această calitate, în etnomuzicologie [16] : *analiza fenomenului folcloric în evoluția sa; urmărirea concepției practicantului de folclor privind existența materialului tradițional pe care îl deține*; *cercetarea complexă a unui stadiu mai vechi al unui fenomen folcloric, prin lărgirea investigației asupra altor fenomene folclorice atribuite aceleiași perioade*; *corelarea rezultatelor cercetării întregului folclor muzical al unei colectivități în vederea caracterizării oricăruia dintre elementele etnomuzicologice componente*.

Ulterior, cu prilejul caracterizării folcloristicii românești contemporane [17], au mai fost conturate ca principii cu caracter legic : *existența fenomenului folcloric în cuprinsul unei unități sociale, funcționalitatea sa* şi *existenţa fenomenului folcloric în dependenţă de ambianţa întregului complex din care face parte.*

---

[13] Fondatorul școlii sociologice românești, devenită model de cercetare sociologică cu caracter monografic.

[14] Tratarea monografică avea în vedere toate aspectele existenței sociale a factorului uman aflat în cadrul unei colectivități. Prin aceasta, cercetarea sociologică era realizată de către un grup complex de specialiști aparținînd mai multor discipline.

[15] Ghizela Sulițeanu, *Probleme de metodologie în culegerea și studierea muzicii dansurilor populare din Muscel. Aplicare metodică, cîteva rezultate și principii metodologice* (comunicare la sesiunea științifică a Institutului de Etnografie și Folclor, București, 1963, publicată în „Revista de etnografie și folclor", tom. 10, 1965, nr. 5, p. 503 — 517).

[16] Pentru folcloristica literară, Ovidiu Bîrlea indică patru principii privind culegerea folclorului : 1) cercetarea fenomenului folcloric în strînsă corelație cu condițiile de viață în care se desfășoară, în contextul social în care se integrează în mod firesc, organic ; 2) respectarea autenticului prin notarea exactă a textului, a foneticii și muzicii documentului cules ; 3) preocuparea pentru nivelul artistic al documentelor culese ; 4) epuizarea (relativă) a repertoriului, v. Ovidiu Bîrlea, *Principiile cercetării folclorice*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 11, 1966, nr. 3, p. 201 — 217.

[17] Ghizela Sulițeanu, *Ethnomusicology in the Socialist Republic of Rumania*, în *Some premises in the problem of establishing of aspects. Principles and Laws of Ethnomusicology*, în „Folklore" nr. XIII, 1972, nr. 11, p. 440 — 451 ; idem ; *A problem of ethnomusicology. The endeavour to delimit principles and laws*, în „Narodno Stvaralastvo", an. XI — XII, nr. 44 — 45, Oct. 1972 — Mars 1973. Music Akademy, Hommaga volume in honoûr of Acad. Prof. Dr. Cvjetko Richtmann, Belgrad, R. F. S. Jugoslavia.

2.5. Tot astfel, şi implicaţiile psihologiei în existenţa fenomenului folcloric [18] au atras atenţia nu numai asupra necesităţii cercetării inter- şi intradisciplinare cu psihologia, dar pe această cale s-a putut ajunge la considerente fundamentale ce evidenţiau existenţa unui principiu, ulterior afirmat ca una dintre cele cinci legi [19], şi datorită căreia fenomenul folcloric cuprinde în esenţa sa puternice rădăcini de natură psihică.

De astă dată, reluîndu-se studierea rolului psihologiei în problematica principiilor şi legilor folclorului muzical la nivelul unei teze de doctorat, aceasta a fost întregită cu unele completări la grupa principiilor, în forma rămasă astfel din 1972 şi pînă în prezent.

3. Dacă începutul cercetărilor l-au constituit unele date cu caracter teoretic provenite spontan din rezultatele studierii folclorului muzical, întocmai lucrărilor lui Constantin Brăiloiu şi Claude Marcel-Dubois, posibil şi ale altora preocupaţi de procesele faptului folcloric, încetul cu încetul s-au impus — urmîndu-se anume criterii — relevarea şi tratarea specială a prezenţei principiilor şi implicit a legilor în etnomuzicologie. Trecerea de la aflarea principiilor la formularea legilor ne-a apărut ca o operaţie de evidenţiere şi sistematizare a proceselor petrecute în existenţa folclorului, în cazul nostru muzical. Cele douăzeci de principii, întocmai celor cinci legi redate în planşa alăturată, au căutat iniţial să acopere întreaga problematică a etnomuzicologiei; toată această fundamentare teoretică ne-a condus, în ultimă instanţă, şi către observarea acelor elemente comune cu ale altor discipline preocupate de folclor, verificînd şi dovedindu-le apartenenţa la acelaşi trunchi al disciplinei folcloristice.

3.1. În operaţia de delimitare a principiilor s-au impus drept criterii călăuzitoare luarea în consideraţie a cinci situaţii principale.

I) În etnomuzicologie (ca şi în celelalte ştiinţe preocupate de fenomenul folcloric) avem de a face cu două categorii de principii: a) principii ce au în vedere procesul de existenţă a materialului faptic, şi b) principii de metodologie a studierii. Între aceste două modalităţi de cercetare există un raport foarte strîns, deoarece în realitate avem de a face cu un acelaşi principiu. În acest fel, fiecare principiu îşi capătă dublura sa metodologică.

II) Pentru aflarea principiilor, obiectul disciplinei în cauză necesită a fi analizat sub prisma cunoaşterii tuturor proceselor existenţei sale.

III) Principiile pot reprezenta nu numai un adevăr general valabil pentru o anumită perioadă — aşa cum preconiza A. Lalande [20] —, dar unele principii pot chiar diferi de la o colectivitate la alta sau de la o generaţie la alta într-o aceeaşi perioadă.

IV) Un alt criteriu îl constituie luarea în consideraţie a aspectelor evidenţiate de relaţia dintre factorul uman şi folclorul său — în cazul nostru muzical — în lumina psihologiei.

---

[18] Ghizela Suliţeanu, *Psihologia şi folclorul muzical,* comunicare la Institutul de Etnografie şi Folclor, octombrie 1965.

[19] Ghizela Suliţeanu, *Psihologia folclorului muzical* ... (teza de doctorat, *op. cit.*, vol. I, partea a doua, cap. VI: *Premise privind procesul de existenţă a fenomenului folcloric muzical. Despre principiile, legile şi metodele studierii sale,* p. 70 — 264).

[20] Apud. Fanu — Al. Duţulescu, *Dicţionarul filosofiei,* Craiova, Editura Scrisul Românesc, p. 214.

V) Permanenta relaţie (interrelaţie) dintre toate aceste criterii avînd ca prim rezultat atît verificarea principiului respectiv, cît şi încadrarea sa într-un sistem.

3.2. Pînă în prezent — cu toată rigurozitatea menţionării doar a principalelor procese — au fost formulate douăzeci de principii.

Dată fiind natura obiectului de studiu, vom regăsi în etnomuzicologie principii ţinînd de muzicologie, cu referiri şi la muzica literată, unele ţinînd de muzica folclorică, iar altele aparţinînd folcloristicii, precum şi la celelalte discipline ale acesteia[21]. Acestui fapt îi raportăm şi expunerea principiilor şi legilor în etnomuzicologie, putîndu-se astfel accentua, pe de o parte caracterul de interrelaţie între ştiinţele preocupate de fondul folcloric, iar pe de altă parte, însăşi evidenţierea situării folclorului ca punct central de referire a fundamentului teoretic disciplinar. De aci şi valoarea specificităţii teoriei etnomuzicologiei constînd tocmai în întregul astfel realizat într-o structură sistemică, aşa cum figurează pe planşa anexată lucrării de faţă.

3.3. Comparativ cu cele cîteva principii formulate ocazional şi menţionate mai înainte, reprezentînd o primă etapă de fundamentare teoretică a etnomuzicologiei, cele douăzeci de principii ne situează într-o etapă superioară. Acestea reprezintă .procesele şi totodată atributele fundamentale ale fenomenului folcloric, determinate de legile existenţei acestuia în concepţia factorului uman determinant. Pentru etnomuzicologie au fost avute în vedere următoarele principii :

1) Dependenţa folclorului de evoluţia social-istorică a colectivităţii ;

2) Rolul funcţional de comunicare ;

3) Apartenenţa folclorului pe clase de vîrstă, sexe şi alte grupe sociale ;

4) Implicaţia psihologică în macro- şi microstructura faptului folcloric ;

5) Structura sistemică a folclorului ;

6) Natura — după caz — muzicală sau muzicalizată a fenomenului folcloric ;

7) Calitatea tradiţională ;

8) Evoluţia permanentă cu pondere diferită conform categoriei folclorice în cauză ;

9) Existenţa unei constanţe şi mobilităţi relative ;[22]

10) Apartenenţa faptului folcloric individului şi colectivităţii din care acesta face parte ;

11) Caracterul oral ;

12) Existenţa unui raport sistemic interrelaţional între structurile tuturor categoriilor folclorice aparţinînd unei colectivităţi ;

13) Existenţa unui raport interrelaţional între microstructurile unui fenomen folcloric ;

14) Existenţa simbiotică a muzicii folclorice cu exprimările — după caz — literar-poetice, coregrafice, dramatice ;

---

[21] Cu libertatea de a-şi expune — transformînd după necesitate — principiile conform naturii obiectului ei.

[22] Constînd în atributul fenomenului folcloric de a-şi păstra pe parcursul evoluţiei sale atît elemente ce îi conferă continuitatea şi unitatea sa caracteristică, precum şi calitatea acestora de a se putea supune unor schimbări, însă într-un cadru limitat, a cărui depăşire ar produce transformarea fenomenului într-o nouă entitate.

15) Interdependența dintre funcționalitate și structura morfologică ;

16) Dependența muzicii de întregul complex al manifestării respective ;

17) Coexistența în cadrul unei aceleiași manifestări a mai multor momente putînd deține mijloace diferite de exprimare (vocal, verbal, muzical, instrumental, coregrafic) ;

18) Existența concepției individuale și colective a practicantului de folclor asupra fenomenului folcloric ;

19) Relația dintre muzica folclorică și identitatea culturală a colectivității deținătoare ;

20) Împlinirea faptului folcloric, ca exponent al tendinței umane de a aprecia și realiza frumosul.

3.4. Toate aceste principii cu rol normativ în existența folclorului, dețin și calitatea de a se transforma și adapta — după caz — obiectului folcloric al disciplinei în cauză (ramură a folcloristicii). Iar dacă prin cele douăzeci de principii s-a urmărit acoperirea tuturor proceselor și caracteristicilor acesteia, cîmpul cercetării rămîne deschis și unor noi aspecte principiale.

În ceea ce privește etnomuzicologia, doar principiile 6, 14, 16 și 19 se referă la exprimarea strict muzicală. Și acestea însă pot fi adaptate sau înlocuite în momentul raportării la o altă disciplină folcloristică.

3.5. Tot astfel, și plasarea principiilor pe schemă în cadrul legilor nu ocupă un loc fix, ci preferențial față de acestea. În realitate, prin procesele verigilor de interrelație poate fi resimțită prezența oricărui principiu, în momentul referirii la punctul central cu rol de nucleu, care reprezintă folclorul și implicit orice problematică ținînd de acesta ca obiect al cercetării, ca de pildă analizarea principiului al 13-lea privind interrelația dintre microstructurile fenomenului folcloric muzical [23] sau tratarea principiului al 19-lea, privind relația dintre muzica tradițională și procesul de identitate culturală [24] sau abordarea domeniului legic în legătură cu tratarea unui principiu, ca de exemplu analizarea legii tradiției orale (5), în concepția istorică a practicanților de folclor (principiul 18) [25]. Se poate observa cum și prin această situație valoarea teoretică fundamentală reprezintă pentru principiile folclorului și al disciplinelor sale — cu tot caracterul legic — posibilitatea de tratare oarecum liberă, cu condiția însă de a se ține seamă de cadrul strict teoretic, principial sau legic, al problematicii în cauză.

3.6. Activitatea de aproape un veac a școlii românești de etnomuzicologie — dacă ne gîndim la concepția științifică a profesorului Dumitru G. Chiriac așa cum reiese din memoriul său din 1892 [26], prin care justifica şi cerea înfiinţarea unei arhive de folclor preocupată de culegerea, sistematizarea şi studierea folclorului muzical —, alăturată realizărilor etnomuzicologice de mai tîrziu, în cadru instituţional [27], ce putea oferi de acum condiţii optime de cercetare, a condus spre stadiul actual, pentru care încercarea de delimitare a principiilor şi legilor a apărut şi ca o cerinţă metodologică.

---

[23] Ghizela Sulițeanu, *The psychological basis of the relationship between the sonorous and form systems in the process of stylistical stratification* (comunicare pentru cea de a X-a Ședință a Grupului de Studii Analiza și Clasificarea Folclorului Muzical din Internațional Council of Traditional Music (I.C.T.M.), Freiburg (R.F.G.), V, 1987).

[24] Ghizela Sulițeanu, *The value of principle of the relationship between traditional music and the process of cultural identity* (comunicare pentru cel de Al 30-lea Congres Internațional de Muzică Tradițională (I.C.T.M.), Berlin (R.D.G.), VII, 1987).

[25] Ghizela Sulițeanu, *The law of oral tradition and its historical value in the conception of the folklore practitioners* (comunicare la cel de Al XII-lea Congres Internațional de Științe Etnologice și Antropologice, Zagreb, VII, 1988).

[26] Ghizela Sulițeanu, *Cu prilejul apariției volumului D. G. Chiriac, „Cîntece populare românești”*, în „Revista de folclor”, tom. VII, 1961, nr. 1 — 2, p. 82 — 93.

3.7. Principiile avute în vedere s-au putut dovedi pentru etnomuzicologie, în general, ca veritabile îndreptare teoretice şi practice de care orice cercetător pare să fi simţit nevoia a ţine seamă.

Alături de contribuţia metodologică, principiile însă ne-au putut conduce mai departe, către dificila operaţie de extragere a legilor existenţei folclorului. De altfel, chiar o parte dintre principii ne apar izvorîte direct dintr-un conţinut legic, chiar prin formulare, ca de exemplu : rolul funcţional (2), implicaţiile psihologice(4), calitatea tradiţională (7), oralitatea (11), iar altele, prin esenţa proceselor pe care le reprezintă. De exemplu principiile : dependenţa de evoluţia social-istorică a colectivităţii (1), rolul funcţional (2), apartenenţa pe clase de vîrstă, sexe şi alte grupe sociale (3), structura sistemică a folclorului (5), calitatea tradiţională (7), apartenenţa faptului folcloric individului şi colectivităţii din care acesta face parte (10), toate acestea putînd fi incluse în legea originii şi existenţei sociale.

4. Un pas mai departe l-a putut constitui, pe această cale, posibilitatea de a se formula cele cinci legi (formulate sub **4.5.**), precum şi includerea acestora în schiţa proceselor de interrelaţie reprezentînd existenţa fenomenului folcloric. Definiţia legii ca „operaţia de sintetizare a proceselor unor raporturi esenţiale, generale, necesare, relativ stabile şi repetabile între laturile interne ale fenomenului sau între stadiile succesive ale existenţei sale”[28] ne-a uşurat înţelegerea relaţiei cu fondul principiilor şi ne-a indicat drept obiective : găsirea laturilor, evidenţierea unor procese esenţiale, apoi formularea a cinci legi şi, de asemenea, calitatea acestora de a aparţine faptului folcloric şi, astfel, de a putea corespunde nu doar folcloristicii ca ştiinţă-matcă, ci şi celorlalte discipline-ramuri, aflate în ea.

4.1. Iniţial s-a pornit de la faptul că *folclorul constituie o activitate umană de cunoaştere pe calea oralităţii a unor fenomene din domeniul culturii spirituale, obţinute oarecum empiric şi cuprinzînd în structura sa o seamă de laturi cu rol de parametri în existenţa acestuia, cît şi de la faptul că aceste laturi constituie o entitate a manifestării folclorice, supusă la rîndul ei unor procese fundamentale* [29].

Astfel s-au realizat în prealabil două operaţii : I) delimitarea acelor laturi cu valoare de parametri de referinţă şi II) delimitarea a trei procese principale petrecute legic în entitatea structurii fenomenului folcloric.

4.2. Cele cinci laturi ne evidenţiază tot atîtea situaţii ca fenomene generale şi totodată fundamentale de tratare : *latura socială*, aflată la intersecţia dintre legea originii şi existenţei sociale (I) şi legea evoluţiei (V), şi are în special în vedere existenţa faptului folcloric (obiectul) în dependență de condiționările impuse de colectivitatea deținătoare (social — subiect); *latura funcțională*, aflată la intersecția dintre legea originii și existenței sociale (I) și legea funcționalității (II), și care ne apare reprezentată prin toate activitățile de cunoaștere, în modalități predominant explicative, normative, afective și artistice; *latura psihică*, aflată între legea funcționalității (II) și legea implicațiilor psihice (III), și care se referă la implicațiile psihologice (psihofiziologice) individuale și colective ce însoțesc activitatea folclorică; *latura tradițională*, situată între legea implicațiilor psihologice (III) și legea tradiției orale (IV), și care reprezintă transmiterea fenomenului folcloric de-a lungul generațiilor pe calea oralității, pe măsură ce acesta s-a încadrat în normele concepției colectivității respective și *latura morfologică*, situată între legea tradiției orale (IV) și legea evoluției (V), evidențiată prin elementele morfologice componente ale structurii actului folcloric în cauză, respectiv muzicale, lingvistice, literar-poetice, coregrafice etc.

---

[27] Începînd cu anii 1927—1928, prin înfiinţarea primelor arhive de folclor muzical din Bucureşti, ce au format bogatul fond de mai tîrziu preluat de Institutul de Folclor, înfiinţat în 1949.

[28] *Mic dicţionar filozofic*, Bucureşti, Editura Politică, 1969, p. 207.

[29] Ghizela Suliţeanu, *Psihologia folclorului muzical*..., *op. cit.*, vol. I, p. 167.

4.3. Cele trei procese esențiale relevate pe calea conturării legilor sînt: a) procesul interdependenței și interrelațiilor elementelor structurii; b) procesul evoluției (transformare, dispariție) și c) procesul de improvizație—creație. Acestea ne-au indicat totodată și necesitatea de a se include în diferitele formulări teoretice, ca și în operația metodologică a unor eventuale modelări, atributul cu rol de coeficient, pe care l-am trecut în încercarea de modelare logico-matematică a fenomenului folcloric muzical sub indicele MR, cu atributul de mobilitate relativă [30].

4.4. Atît laturile, cît și procesele discutate nu au fost privite separat decît din motive de expunere metodologică. În realitate, ele sînt aspecte diferite ale aceluiași fenomen existent doar în entitatea sa structurală, în cuprinsul căreia se află într-o continuă și efervescentă interrelaționare toate elementele componente.

De asemenea, întocmai principiilor, acestea dețin calitatea de a putea cuprinde absolut toate fenomenele existenței faptului folcloric, situație grație căreia s-a putut trece la formularea acelor procese generale, constante și repetabile ce dețin pentru folcloristică calitatea de legi.

4.5. Astfel, au fost formulate, pentru prima oară în urmă cu aproape două decenii [31], cele cinci concepte fundamentale cu caracter legic, așa cum figurează în schema verigilor de interrelație, dată în lucrarea de față.

I) *Legea originii și existenței sociale*, prin care folclorul reprezintă suma cunoașterii umane, relativ empirice, determinată de condițiile materiale și spirituale oferite de mediul social.

II) *Legea funcționalității*, prin care folclorul există atîta timp cît reflectă motivația unor activități.

III) *Legea implicațiilor psihologice*, prin care absolut toate activitățile folclorice sînt reflectate afectiv în exprimarea factorului uman. Avem aci de a face cu un paralelism între intensitatea manifestării folclorice și trăirea ei afectivă. Cu cît o categorie folclorică se va manifesta mai puternic în funcționalitatea pe care o deține, cu atît va declanșa o mai profundă participare afectivă.

---

[30] Introdus astfel și în formulele de micro- și macrostructură ale metodei de analiză și interpretare prin procedee logico-matematice privind o modelare pe baza ciberneticii a activităților umane, *ibid.*, vol. I, p. 227 — 246.

[31] *Ibid.*, p. 169 — 170.

IV) *Legea tradiției orale* reprezintă calitatea de corespondență perfectă între funcționalitatea fenomenului și acceptarea sau nonacceptarea colectivă într-un timp dat, cu repercusiuni asupra continuității sau noncontinuității faptului folcloric în cauză, de-a lungul transmiterii orale a mai multor generații și cu posibilitatea de a se consemna, în acest mod, activitățile de orice fel ca evenimente petrecute în viața factorului uman.

V) *Legea evoluției*, prin care timpul de transformare al fiecărui fenomen folcloric este proporțional atît cu funcționalitatea mai mult sau mai puțin arhaică a acestuia, cît și cu felul în care acesta se reflectă în mentalitatea colectivității respective.

4.6. Observarea faptului că în existența oricărui fenomen folcloric toate aceste legi — întocmai principiilor și celorlalte atribute aparținînd acestora — coexistă, intercondiționîndu-se într-un întreg indisolubil, ne-a sugerat încercarea de a consemna și grafic această situație.

Ținem să menționăm, însă, că o primă realizare a schemei, așa cum a fost redată în urmă cu aproape două decenii, constă în mai multe cercuri ce se aflau în jurul unui nucleu ce reprezenta folclorul, astfel inclus în cercuri din ce în ce mai largi reprezentînd întîi legile, înconjurat de un altul reprezentînd laturile, apoi de cercul proceselor, la rîndul său aflat în cel al principiilor, iar toate incluse în cercul cel mai mare, reprezentînd problematica generală și specială de ordinul „n" (infinit)[32]. Ulterior, însă, s-a trecut la înlocuirea acestei scheme cu o alta, așa cum figurează în lucrarea de față[33]. Aceasta a urmărit să prezinte mai plastic — o dată cu specificarea principiului — înseși procesele de interrelație petrecute în existența faptului folcloric. Astfel, o dată cu intersectarea celor cinci cercuri reprezentînd legile, între care sînt situate la punctele de interferență laturile, găsim incluse și principiile, totul aflîndu-se în jurul nucleului reprezentînd folclorul, și acesta aflîndu-se în diferite ipostaze privind tematica avută în vedere[34].

4.7. Includerea principiilor în cercul unei legi nu prezintă un caracter fix și mai ales absolut. Capacitatea teoretică și metodologică a legilor de a putea cuprinde — în ultimă instanță — oricare dintre cele douăzeci de principii, ne este atestată de procesele de interrelație legică. Astfel, față de aceasta, referirea la anume principii, al căror indice numeric se află trecut în cercul unei legi, nu înseamnă neluarea în considerație a celorlalte principii, ce fac parte și ele din existența fenomenului folcloric, ci doar tratarea, în primul rînd, a celor mai apropiate de esența legii respective.

4.8. În problematica aflării principiilor și legilor folclorului mai este necesar să accentuăm trei ipostaze teoretice caracteristice : a) fixitatea legilor aflate la nivelul cel mai înalt și apte a se referi pe această cale la întregul domeniu al folclorului, inclusiv disciplinele ramurilor avute în vedere ; b) posibilitatea de generalizare, dar și de adaptare a principiilor la obiectul disciplinei în cauză și c) față de fixitatea legilor, lista principiilor rămîne deschisă spre aflarea altor noi aspecte.

---

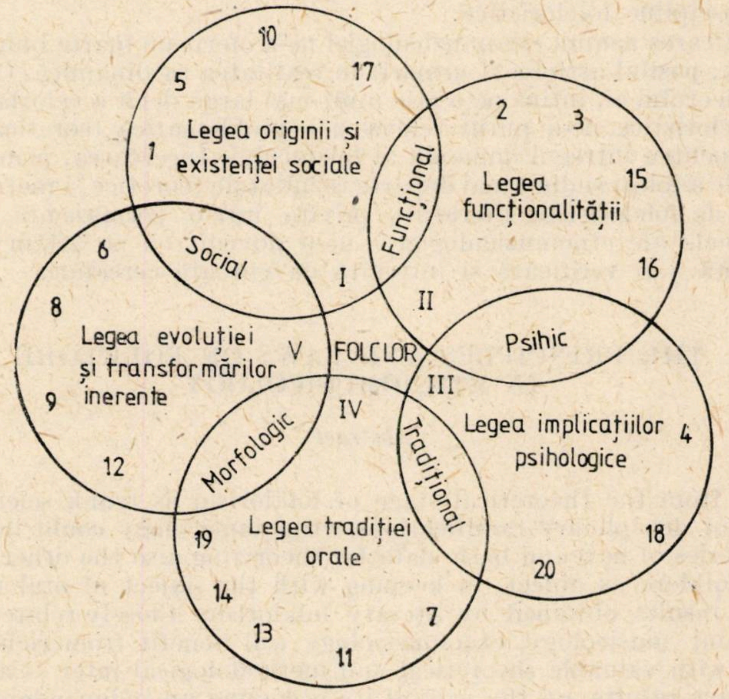
[32] *Ibid.*, p. 170.

[33] Comunicate pentru prima dată în studiul *The value of principle . . .*, *op. cit.*

[34] De pildă în schema din studiul *The value of principle . . .*, *op. cit.*, găsim ca punct central indicele F.M.P.I.C., respectiv Folclor Muzical în Procesul de Identitate Culturală, iar în studiul *The law of oral tradition . . .*, *op. cit.*, găsim ca nucleu indicele I.T.C.P.T., respectiv Istoricitatea Tradiției în Concepția Practicantului de Folclor.

4.9. În încheiere, mai ţinem să semnalăm valoarea metodologică a teoriei ştiinţelor folclorului, prin posibilitatea de a se urmări principalele procese ale materialului lor faptic. Semnificaţia metodologică a princi-

ÎNLĂNŢUIREA VERIGILOR DE INTERRELAŢIE ÎNTRE LEGILE ŞI PRINCIPIILE FOLCLORULUI ÎN ETNOMUZICOLOGIE


10
5
17
1
Legea originii şi existenţei sociale
2
3
Funcţional
Legea funcţionalităţii
15
Social
I
16
6
8
II
Legea evoluţiei şi transformărilor inerente
V
FOLCLOR
Psihic
9
III
IV
Morfologic
Tradiţional
Legea implicaţiilor psihologice
4
12
19
Legea tradiţiei orale
18
20
14
7
13
11

PRINCIPII

1. Dependenţa de evoluţia social-istorică a colectivităţii ;
2. Rolul funcţional de comunicare ;
3. Apartenenţa pe clase de vîrstă, sexe şi alte grupe sociale ;
4. Implicaţiile psihologice (psihofiziologice) în macro- şi microstructură ;
5. Structura sistemică a folclorului ;
6. Natura muzicală sau muzicalizată ;
7. Calitatea tradiţională ;
8. Evoluţia permanentă cu pondere diferită după categoria folclorică respectivă ;
9. Existenţa unei constanţe şi mobilităţi relative ;
10. Apartenenţa faptului folcloric individului şi colectivităţii din care acesta face parte ;
11. Caracterul oral ;
12. Existenţa unui raport sistemic interrelaţional între structurile tuturor categoriilor folclorice aparţinînd unei colectivităţi ;
13. Existenţa unui raport interrelaţional între microstructurile unui fapt folcloric ;
14. Existenţa simbiotică a muzicii folclorice, după caz, cu exprimarea literar-poetică, coregrafică ;
15. Interdependenţa dintre funcţionalitate şi structura morfologică ;
16. Dependenţa muzicii de întregul complex al manifestării respective ;
17. Coexistenţa în cadrul unui prilej a mai multor momente avînd diferite mijloace de exprimare (verbal, muzical-vocal-instrumental, coregrafic) ;
18. Concepţia individuală şi colectivă a practicanţilor ;
19. Relaţia dintre muzica populară şi identitatea culturală a colectivităţii deţinătoare ;
20. Împlinirea faptului folcloric (muzical, literar-poetic, coregrafic), ca exponent al tendinţei umane de a aprecia şi realiza frumosul.

piilor şi legitatea generală — ce conduc existenţa folclorului — deţin capacitatea de a evidenţia (prin aspectele, procesele şi operaţiile necesare cunoaşterii) întreaga problematică a fenomenului folcloric. În acest sens, schema *Înlănţuirea verigilor de interrelaţie între legile şi principiile folclorului* pare să poată căpăta şi valoarea unei grile metodologice de referinţă, iar rezultatele obţinute să ateste, o dată în plus, specificitatea diferitelor discipline folcloristice.

Aplicarea asupra etnomuzicologiei ne-a oferit un foarte bun material de studiu, posibil astfel a fi urmărit în realitatea sa dinamică. Complexitatea obiectului ei, întins pe o arie mult mai largă decît a celorlalte discipline folcloristice, ne-a putut releva şi o problematică teoretică general valabilă pentru întregul domeniu al folclorului. Încercarea, prin lucrarea de faţă, de a folosi şi duce mai departe rezultatele teoretice şi metodologice obţinute de folcloristica literară — privite într-o permanentă confruntare cu cele ale etnomuzicologiei — ne-a dovedit că ne aflăm pe o cale bună, aptă a fi verificată şi întregită de viitoare cercetări.

THE PRINCIPLES AND LAWS OF FOLKLORE IN ETHNOMUSICOLOGY

Abstract

Starting from the theoretical stage of folklorism as trunk science, with a series of disciplinary ramifications, ethnomusicology could in its turn offer a series of new and basic data for theorizing also the other sciences, having folklore as object, in keeping with the object of oral tradition, and the results obtained by literary folklorism. Closely related to folklorism and musicology, etnomusicology will benefit from richer explanations, with valuable theoretical and methodological inter — and intradisciplinary results, on the way of its becoming an independent science. For delimiting principles and implicitly laws, five principal situations were established as guiding criteria : (I) In ethnomusicology (as in the other sciences concerned with the folkloric phenomenon) we deal with two categories of closely interrelated principles : (a) principles depending on the existence of factual material and (b) principles of studying methodology ; (II) a good knowledge of all the processes related to the disciplinary object involved ; (III) labile character of the principles ; (IV) aspects of the relationship between the human factor and its folklore, in the light of psychology ; (V) permanent relationship (interrelationship) between all these criteria, resulting in the verification of the respective principle, as well as in its into a system.

Twently principles, representing the fundamental attributes of the folkloric phenomenon as determined by its laws in the light of the determining human factor, have been outlined in ethnomusicology : (1) dependence of the folklore on the collectivity's socio-historical evolution ; (2) the functional role of communication : (3) the folklore as belonging to social groups ; (4) implication of psychology in the structure of the folkloric fact ; (5) the systemic structure of the folklore ; (6) the musical or musicalized nature of the folkloric phenomenon ; (7) traditional quality ; (8)

evolution according to the folkloric category involved; (9) relative constancy and mobility; (10) the folkloric fact as belonging to the respective individual and collectivity; (11) oral character; (12) systemic interrelational connection between the structure of all folkloric categories belonging to a collectivity; (13) an international connection between the microstructures of a folkloric phenomenon; (14) symbiotic existence of fokloric music with expressions — as the case might be; literary, choreographic, dramatic; (15) interdependence between function and morphological structure; (16) the dependence of music on the whole complex of the respective manifestation; (17) coexistence within the same manifestation of several moments, having different expression modalities; (18) individual and collective conception regarding the folkloric phenomenon; (19) relationship between the folklore and the cultural identity of the respective collectivity; (20) fulfiling the folkloric fact as exponent of the human tendency to appreciate and realize the beautiful.

Genuine theoretical and practical directories, the principles rooted largely in a law-like substrate, have led to the formulation of five laws and sides, actual variables of the existence of the folkloric entity. Thus, the *social*, *functional*, *psychical*, *traditional* and *morphological* sides appear as delimiting: I. *The law of the origin and social existence*; II. *The law of function*; III. *The law of psychological implications*; IV. *The law of oral tradition*; and V). *The law of evolution.*

Three characteristic theoretical hypostases are also pointed out: (a) fixity of laws liable to refer to the whole folkloric field including the branch disciplines; (b) possibility of generalizing, but also of adapting principles to the object of the respective discipline (c) unlike the fixity of the laws, the lits of principles remains open for completion.

The scheme of interrelationships between folkloric laws and principles was used to follow the methodological presentation of the processes occurring in the past existence of the folkloric phenomenon, as a possible nucleus of representing different problems regarding the disciplinary object, as well as any other themes.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **ZILELE CULTURII BLĂJENE**. Cea de a XV-a ediţie a acestei tradiţionale manifestări a programat, între altele, în acest an, la 9 mai, o sesiune de comunicări prilejuită de centenarul M. Eminescu. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de Silvia Borza, prim-secretar al Comitetului orășenesc Blaj al P.C.R.

Reputatul editor Petru Creţia, în expunerea sa *Editarea operei lui Eminescu după un secol*, a relevat dimensiunile liricii și teatrului eminescian, puse în lumină de ediţia academică de după al șaselea volum (ultimul îngrijit de Perpessicius). Cercetarea ulterioară a manuscriselor a anexat poeziei alte pagini, iar dramaturgul Eminescu, după laborioasa operă de editor a lui Petru Creţia, se înfăţișează cu reliefuri nebănuite pînă acum.

Iordan Datcu, în comunicarea *Eminescu și folclorul transilvănean*, a examinat creaţia populară din acest spaţiu cultural, aflată în colecţia poetului, și impactul ce l-a avut ea asupra creaţiei și personalităţii lui Eminescu.

Ion Buzași, vorbind despre *Semnificaţiile popasului blăjean*, a stăruit asupra împrejurărilor în care poetul a locuit în orașul de la confluenţa Tîrnavelor, a evocat paginile scrise de cei ce l-au cunoscut pe tînărul Eminescu, în acel moment, a făcut o schiţă a receptării operei poetului la Blaj, în fine, a citat versuri ce i-au fost închinate lui Eminescu de către poeţi din partea locului. *(I.D.)*

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● SIMPOZION: TRADIȚIE ŞI CONTEMPORANEITATE ÎN CULTURA POPULARĂ DIN VALEA SEBEŞULUI. Prilejuit de sărbătoarea folclorică *Zii bade cu fluiera*, simpozionul *Tradiție și contemporaneitate în cultura populară din Valea Sebeșului* s-a desfăşurat în zilele de 13—14 mai 1989 în comuna *Șugag*, important centru hidroenergetic și pastoral din județul Alba. Aici şi-au dat întîlnire cercetători și oameni de cultură din București, Sibiu, Alba Iulia şi Sebeş pentru a dezbate principalele aspecte ale culturii populare din Valea Sebeșului, zonă muntoasă de o aparte frumusețe, care a intrat de timpuriu în atenția specialiștilor și a creatorilor de frumos. Dezbaterea a fost condusă de Ioan Sicoe, președintele Comitetului de Cultură şi Educație Socialistă al județului Alba, beneficiind de aportul unor cadre universitare şi cercetători de marcă.

După o pertinentă prezentare a localității-gazdă *(Șugag — trecut, prezent și viitor)* realizată de prof. Gligor Sora — primarul comunei, dr. Al. Craioveanu s-a oprit asupra unor momente semnificative *Din istoria Văii Sebeșului*.

Prof. univ. Gh. Pavelescu (Sibiu), întreprinzînd, în urmă cu peste cinci decenii, cea dintîi cercetare organizată în Valea Sebeșului, și-a expus cîteva concluzii privind evoluția unor motive străvechi întîlnite în *Arta pastorală a lemnului*, cu accent pe ultimul sfert de veac, reprezentat, îndeobște, de talentatul cioplitor în lemn Nicolae Cernat.

Muzeografa Olivia Bărbuță (Alba Iulia), trecînd în revistă principalele domenii de manifestare a artei populare din zonă, supune, totodată, atenției specialiștilor și forurilor de cultură „evoluția”, nu întotdeauna în spiritul tradiției, a unora dintre îndeletnicirile artistice *(Arta populară din Valea Sebeșului — între tradiție și actualitate)*.

Prezentînd elementele principale ale costumului popular din Valea Sebeșului, zonă din imediata vecinătate, profesorul Vasile Bătiu s-a oprit asupra croiului arhaic al vestimentației din localitatea Cut — adevărată enclavă folclorico-etnografică care mai păstrează cîteva piese de îmbrăcăminte de sorginte dacică, unele reprezentate pe columna lui Traian : laibărul alb, țundra sură și gluga. Gama ornamentală exclusiv geometrică constituie încă un indiciu sigur privind continuarea unor elemente autohtone în arta populară din sudul Transilvaniei.

Comunicarea cercetătorului sibian Ilie Moise *(Transhumanța și ideea de unitate națională)* și-a propus să demonstreze că peregrinările ciobanilor transhumanți și-au adus din plin obolul la menținerea trează a ideii de unitate a tuturor românilor din spațiul carpato-pontico-danubian, pregătind cu fiecare trecere a munților, vreme de peste cinci secole, marele act al Unirii de la 1 Decembrie 1918.

Etnomuzicologul Cornel Arion (București) s-a oprit în comunicarea sa asupra unui adevărat „miracol al tehnicii populare din domeniul muzicii” : *Fluierul ciobănesc*, instrumentul ce însoțește pretutindeni păstorul român în lungile și obositoarele peregrinări prin țară.

În comunicarea sa, *Strat și substrat în terminologia pastorală*, dr. Ioana Nichita, cercetător la I.C.E.D. București, subliniază importanța deosebită a toponimiei și onomasticii din zonă în clarificarea unor probleme legate de una dintre cele mai vechi ocupații tradiționale din România : oieritul.

Abordînd terminologia altei îndeletniciri — *Plutăritul*, dispărut pentru totdeauna o dată cu amenajarea hidroenergetică a rîului Sebeș —, cercetătoarea Eugenia Flintea (București) a supus atenției specialiștilor unul dintre cele mai interesante capitole privind ocupațiile tradiționale din zonă.

Prin numărul, varietatea și originalitatea comunicărilor susținute, simpozionul organizat la Șugag se așază în rîndul celor mai serioase acțiuni organizate în țară pe linia valorificării culturii populare tradiționale. Localitate reprezentativă pentru întreaga vale a Sebeșului, adevărată capitală spirituală a zonei, Șugagul găzduiește de aproape două decenii această manifestare culturală de inimă și suflet românesc, exemplu grăitor de fructuoasă colaborare între diriguitorii culturii locale (secretar adjunct cu probleme de propagandă Maria Suciu) și ai celei județene (prof. Gh. Jurca).

Aici, la ziua ciobanului, precum odinioară la nedeile din Munții Sebeșului și Cibinului, și-au dat întîlnire vîlcenii (din Băbeni), sibienii (din Jina și Rusciori) și cei din județul Alba (Cut, Daia, Inuri, Sebeș, Sebeșel, Săliștea, Petrești, Loman, Pian, Alba Iulia), aducînd aminte tuturor de unitatea de gînd și simțire a românilor de pe ambele versante ale Carpaților.

(I. Dodi) ●

ASPECTE ALE METODOLOGIEI CULEGERII ȘI VALORIFICĂRII FOLCLORULUI ROMÂNESC*

I. C. CHIȚIMIA

Toate popoarele, vechi și noi, inclusiv poporul român, și-au început cultura și literatura în chip folcloric, totul fiind desfășurat pe multe secole sau chiar pe milenii. În felul acesta, fără ca să domine uniformitatea, literaturile scrise de mai tîrziu au pornit de la o bază folclorică, memorată lung timp oral, marcată de un anumit stil sau gen preponderent, care s-a transmis imperceptibil literaturii culte a respectivului popor, ceea ce se poate observa și stabili, la un examen atent și comparat, dar care nu s-a făcut pînă acum pe scară mare. De pildă, literatura română este străbătută în linii mari de un anumit lirism, iar cea poloneză este punctată caracteristic în special de anecdotism și umor [1], pe cînd literaturile septentrionale, adică nordice, stau sub puterea tragismului. Aceleași sînt și caracteristicile bazelor lor folclorice de pornire [2]. Alte literaturi au alte note.

Fiind vorba acum de modalitățile și apoi de metodele de înregistrare și valorificare folclorică, ne vom referi la folclor ca literatură, încadrat în cultura populară spirituală, în care mai intră și altceva, în special muzică și dansuri populare.

Istoria metodologiei cercetărilor în domeniul folclorului este o problemă complexă de descifrat și studiat, trebuind să ținem seamă de închegarea progresivă a anumitor concepte și de instrumentele și metodele de lucru. Trebuie să convenim deci încă o dată că folclorul s-a păstrat cel mai îndelungat timp memorat, oral, fără ca aceasta să însemne deformare liberă sau deliberată, fiindcă turnat în anumite construcții și sintagme, mereu repetate, acestea deveneau ineluctabil legate de limbaj și reveneau ușor în memorie, ca și limba vie, în care se statorniciseră.

Intrarea în scris, după inventarea și folosirea scrierii, n-a însemnat însă dintr-o dată înregistrare voită, expresă, propriu-zis folcloristică, ci multă vreme doar o simplă însemnare de elemente folclorice în scrieri de alt caracter. Ele pot fi scoase din asemenea scrieri, pe categorii folclo-

---

* Comunicare prezentată la sesiunea interjudețeană „Metodologia cercetărilor în domeniul folclorului", Călărași, 20. 11.1987.

[1] Vezi, între altele, cele 4 volume *Ksiegi humoru polskiego*, publicate de Juliusz Saloni, Stanisław Czernik, Jan Huszcza, Helena Karwacka, Tadeusz Chrośćielewski, Krystyna Poklewska, Lódź, 1958—1968, care conțin texte tipice de umor literar polonez și note, de la N. Rej din secolul al XVI-lea pînă la Julian Tuwim în secolul al XX-lea.

[2] Cf. considerațiile noastre sintetice în *Folclorul în substanța literaturii române vechi*, în RITL, XX, 1971, nr. 1, p. 9 — 22; reluare în *Probleme de bază ale literaturii române vechi* (1972), p. 431 și urm.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 413—417, București, 1989

rice (de altfel, uneori s-au și scos, dar de-abia în vremuri moderne) și în acest caz constituie valorificare tîrzie pentru o epocă veche. Voi da un exemplu ilustrativ. Scriitorul polon Biernat de Lublin a tradus în versuri, în 1552, cca 200 de fabule ale lui Esop, la care în loc de morală finală a înscris cîte un proverb polonez, toate la un loc devenind o primă veche culegere paremiologică [3]. Aceeași inserare de proverbe a făcut-o la noi Anton Pann în vechiul roman popular *Istoria lui Archirie cu nepotul său Anadam*, prelucrat de el și tipărit în 1850 (și în alte ediții), inducînd în eroare pe specialiști, care au luat textul întru totul ca vechi, citînd din el, pentru valoarea lui veche, și din proverbele inserate de Pann [4]. În fond, cărțile populare sînt pline de elemente folclorice, reîmprospătate, așa cum se găsesc acestea în *Alexandria*, *Varlaam și Ioasaf*, *Bertoldo* etc.[5]

Elementele paremiologice sînt de obicei cele mai conservative în formulare, fiind și scurte în construcție, deci se disting bine în contextul altor scrieri : cărți populare, texte religioase, cronici și altele. Sînt însă cazuri cînd se toarnă în stil și spirit folcloric, aproape aidoma cu ce conține folclorul, texte ample ale unor individualități, cum se întîmplă în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, în care plînsul lui Neagoe la moartea mamei sale, pe urmă cel de la moartea fiului său Petru sînt, ca structură și expresie, exact cum sînt bocetele așa-zise improvizate — în fond cu patina lor tipică — , existente și azi în unele zone din Oltenia, plînsurile lui Neagoe fiind prin arta lor doborîtor de impresionante. Deși scrise în limba slavă, în retraducere ele se suprapun, întocmai și fără greutate, structurii și imaginilor unor frumoase elegii populare autentice în limba română, încît nu altul, ci învățatul romanist bulgar Stojan Romanski, care s-a ocupat printre primii de *Învățăturile lui Neagoe* [6], a afirmat că aceste învățături sînt cea mai frumoasă scriere din secolul al XVI-lea în limba slavă [7], și sînt frumoase, desigur, pentru că, în primul rînd, sînt frumoase plîngerile lui Neagoe, adevărate reproduceri de bocete românești.

Am spus toate cele de mai sus pentru a conchide că există o primă etapă de captare a literaturii folclorice, fără intenție folcloristică, într-o perioadă veche, care merită să fie circumscrisă și luată ca atare în considerație.

Investigarea și cercetările propriu-zis folcloristice s-au desfășurat, în realitate, o dată cu începutul secolului al XIX-lea, cînd în Europa se pun bazele științelor lingvistice, filologice și literare. De-acum au loc culegeri exprese de folclor, mai ales de poezie populară, intrată în prețuirea și entuziasmul romanticilor [8], în frunte cu poezia popoarelor sud-est europene, prin culegerile lui Vuk Stefanović Karadžić [9], Vasile Alecsandri [10] şi ale altora, precum poate fi citat şi N. Pauleti cu înregistrarea sa de poezie lirică din 1838 [11].

---

[3] Semnalarea faptului în articolul nostru *Paremiologie*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", IX, 1960, nr. 3, p. 68 ; vezi și *Folclorul românesc în perspectivă comparată* (1971), p. 246.

[4] Pe larg și expres în articolul *„L'Histoire du sage Ahikar" dans les littératures slaves et la littérature roumaine et ses rapports avec la folklore*, în Rsl., IX, 1963, p. 424 ; cf. și *Probleme de bază*, p. 414.

[5] Iordache Golescu a adunat în 1845, cu observații, *Pilde, povățuiri și cuvinte adevărate și povești*, lucrare rămasă în manuscris, folosită de Iuliu Zanne și editată în vremea noastră de Gh. Paschia (1975).

[6] St. Romanski, *Mahnreden des walachischen Wojwoden Nĕgoe Basarab an seinen Sohn Theodosios*, în „Jahresbericht für rumänische Sprache" (G. Weigand), XIII, 1908, p. 113 — 194 (scrierea a fost descoperită la Sofia).

[7] *Ibidem*, p. 121.

Fără a fi vorba de o notaţie exactă, nu există nici contrafacerea de care a ţinut să-l acuze pe Alecsandri un Mauriciu Schwarzfeld [12]. Atît la Pauleti [13] cît şi la Alecsandri, s-au găsit variante pe care nu s-a ostenit să le caute Schwarzfeld, vorbind ritos şi îndrăzneţ de „refacerea" versurilor populare [14]. Totuşi (cel puţin la alţi culegători) nu există conştiinţa respectării autenticului întocmai. La aceasta se ajunge prin intrarea în arena folcloristică a lui B. P. Hasdeu care, prin studiile şi intervenţiile sale [15], a dat tonul şi a creat o primă şcoală ştiinţific folcloristică, impunînd nu numai pe scară mare respectul pentru autenticitate, convertind pe mulţi folclorişti la lucrul său, dar introducînd pentru prima dată metoda de cercetare interdisciplinară, folclorul devenind istorie, lingvistică, literatură şi invers. Acesta poate fi socotit ca al doilea moment important în folcloristică, din punctul de vedere al metodei de culegere şi cercetare, al treilea constituindu-l şcoala lui Ovid Densusianu cu notaţia exactă prin semne diacritice, dar şi cu expurgarea textelor de asemenea semne cînd ele se adresau nu specialiştilor, ci intelectualităţii în general (vezi, de pildă, culegerea *Graiul nostru*, 2 volume, 1906—1907) [16], precum şi legarea textului literar folcloric de graiul local şi de o anumită psihologie a insului debitor de materiale, de unde revista, apărută ani de zile, „Grai şi suflet" [17]. Folosind şi aparatură de înregistrare (nu prea avansată), folcloristica şi-a dat mîna, de data aceasta, adică în primele decenii ale secolului al XX-lea, cu dialectologia, apărînd acum și mai pe urmă, cu propensiune, serioase monografii dialectologice și folcloristice [18]. Firește, trebuie consemnat și meritul lui D. Caracostea de a fi stăruit în mod special și cu idei proprii asupra valorii estetice a textului folcloric.

---

[8] Vezi culegerea lui Johann Gottfried Herder, *Volkslieder* (1778), cu titlu de răsunet dat de Johann von Müller pentru a doua ediţie din 1807; *Stimmen der Völker in Liedern.*

[9] Vuk Karadžić începe cu culegerea *Malo prostonarodnja slavenoserbska pjesnarica*, 2 vol., Viena, 1814—1815, după care au urmat alte culegeri completate, traduse în mai multe limbi occidentale.

[10] *Poezii populare. Balade (cîntece bătrîneşti)*, 2 vol., Iaşi, 1852—1853, cu traduceri în franceză (1855), engleză (1856) şi germană (1857).

[11] Vezi Nicolae Pauleti, *Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd*, ediţie de Ion Muşlea, Bucureşti, 1962.

[12] *Poeziile populare, colecţia Alecsandri*, în „Contemporanul", VI, 1888, p. 80 şi urm. (şi în volum, Iaşi, 1889, IV + 104 p.)

[13] Vezi ediţia I. Muşlea.

[14] De altfel, însuşi Alecsandri notează variante în ediţia din 1866, după ce în prealabil a solicitat şi i s-au trimis poezii populare din diferite părţi ale ţării (în fapt, a avut tăria nici să nu-i dea atenţie lui Schwarzfeld); cf. şi intervenţia noastră în *Folclorişti şi folcloristică românească* (1968), p. 24 şi urm. De fapt, şi cei care au văzut mai înainte „intervenţii serioase" ale lui Alecsandri în poezia populară s-au răzgîndit în ultimul timp; vezi, de pildă, Gh. Vrabie în studiul introductiv şi note la ediţia *Poezii populare ale românilor*, adunate şi întocmite de Vasile Alecsandri, 2 vol., Bucureşti, 1965, în comparaţie cu consideraţiile din *Poetica Mioriţei* (1984), p. 33 şi urm.

[15] Cf. atmosfera creată de el, în *Folclorişti şi folcloristică românească*, p. 48 şi urm.; de asemenea, Gh. Vrabie, *Folcloristica română*, Bucureşti, 1968, p. 200 şi urm. şi Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii româneşti*, Bucureşti, 1974, p. 171 şi urm.

[16] Cf. I. A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Speranţia, *Graiul nostru, texte din toate părţile locuite de români*, 2 vol., Bucureşti, 1906—1907. De notat că textele înregistrate sînt deosebit de importante, multe fiind furnizate de V. Vîrcol, I. Bentoiu, Ilie Constantinescu şi Mihail Celarianu, ce meritau să fie trecuţi drept colaboratori (cel puţin unii din ei, care au furnizat culegeri masive).

[17] „Grai şi suflet" a apărut între 1923 şi 1937.

Totodată, sînt de remarcat culegerile și studiile muzical-folclorice în relația lor cu textul literar [19].

După cum se vede, eșafodajul folcloristicii, ca metodă de culegere și cercetare științifică, a luat amploare și va căpăta proporții din ce în ce mai mari după al doilea război mondial, ca un ultim moment în curs încă de desfășurare, cînd a intrat în uz aparatura de lucru modernă [20], precum au apărut și metode de studiu sofisticate, pe temeiul structuralismului, semioticii etc.

Este momentul să ne oprim aici cu unele considerații generale. Creatorii de folclor n-au fost și nu sînt nici acum inițiatori de teorii. Ei creează și creează des, surprinzător de bine. Teorie facem noi, cei cu știință multă și complicată de carte. Creatorii nu s-au gîndit la curente literare și n-au creat în virtutea lor. Există însă în creația lor elemente romantice (în balade și basme, de pildă, luate drept sursă de marii romantici) ; există și elemente realiste (în anumite povești și anecdote). Dacă le-am pune în fața simplilor creatori formulele noastre de interpretare și descifrare, „imitate" sau concepute personal, ei n-ar înțelege nimic din ele. Însă noi nu scriem și nu dăm judecăți de valoare, în asemenea chip, pentru ei, ci pentru știința avansată. De fapt, nu numai ei, ci și marele public cititor sau școala n-au acces la asemenea studii criptice sau care se ridică la mare înălțime. Iar uneori, ceea ce se prinde în formule complicate se poate explica și în vorbă inteligibilă pentru toți (care poate fi și elegant exprimată). Apoi nici o formulă semiotică n-ar putea cuprinde viața și peripețiile unor sintagme-zicală, precum „la paștile cailor (calului)" sau „colac peste pupăză". Aș vrea să știu dacă toată lumea a înțeles prin „pupăză" altceva decît frumoasa pasăre de pădure. Nici nu era nevoie, pentru că sensul a fost întotdeauna clar : un necaz venit peste alt necaz. Dar o interpretare se poate face aici prin metoda clasic descriptivă a faptelor, bazată pe cunoașterea aprofundată de relații etnografice și filologice (ca și în alte cazuri).

Nu vreau să zic deloc că trebuie minimalizate metodele moderne de cercetare științifică. Ele sînt absolut necesare ca știință, care tinde spre cel mai înalt rang. Dar lîngă ele pot viețui metodele clasice, care nu trebuie desconsiderate și aruncate între reziduuri de dragul celor dintîi, așa cum se întîmplă uneori.

---

[18] Vezi I. A. Candrea, *Graiul din Țara Oașului*, București, 1907 ; Vasile Vîrcol, *Graiul din Vîlcea*, București, 1910 ; Ovid Densusianu, *Graiul din Țara Hațegului*, București, 1915, și altele.

[19] În acest sens, diversele studii ale lui George Breazul, Constantin Brăiloiu, Ilarion Cocișiu, Emilia Comișel, Ghizela Sulițeanu etc.

[20] Pe lîngă așa ceva, există însă aparatură simplă de înregistrare, care se înscrie într-un veritabil document folcloric, cum este cazul cu *diasonul* prezentat de Irina Nicolau la Academia Română într-o ședință publică a Comisiei de folclor — pentru meșteșugul și arta construcției de fluiere.

ASPECTS DE LA MÉTHODOLOGIE DU RECUEIL ET DE LA VALORISATION DU FOLKLORE ROUMAIN

Résumé

A côté de la transmission orale, le folklore a commencé de bonne heure à être consigné en écrit, au début sans l'intention de faire des recueils folkloriques proprement dits, mais dans des ouvrages d'autre caractère. Puis il y a eu une phase où l'on a élaboré des recueils folkloriques sans caractère scientifique. B. P. Hasdeu est le créateur de la première école scientifique de folklore qui a publié des recueils strictement authentiques. Ultérieurement, les faits folkloriques ont été reliés à la phonétique du langage des informateurs, grâce à l'école d'Ovid Densusianu.

En ce qui concerne la valorisation, elle s'est développée dans le domaine du folklore depuis la classique méthode descriptive jusqu'aux méthodes ultramodernes d'étude et d'explication, qui, toutefois, dans beaucoup de cas, ne peuvent remplacer la parole humaine non sophistiquée pour mieux expliquer quelques-unes des variétés folkloriques. L'auteur en donne des exemples.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **MIHAI EMINESCU ȘI CULTURA POPULARĂ.** Sub acest generic s-a desfăşurat miercuri, 24 mai a.c., una din întîlnirile ştiinţifice organizate de Comisia de folclor a Academiei R.S. România. Comunicările prezentate de cercetători din mai multe centre ale ţării (Bucureşti, Piteşti, Cluj-Napoca, Cîmpulung Moldovenesc) și de orientări exegetice diferite au demonstrat atît complexitatea gîndirii folcloristice și re-creatoare a geniului nostru naţional, cît și complexitatea și diversitatea modalităţilor de abordare din unghiul unei critici folcloristice a operei eminesciene.

Profesorul I. C. Chiţimia, vorbind despre *Reazemul folcloric al operei eminesciene*, a făcut cîteva precizări asupra viziunii eminesciene despre folclor și despre modalitatea de integrare a acestuia în creaţia de autor cult. Dacă alţi autori romantici, din centrul sau vestul Europei, se inspirau din temele eposului popular, s-a accentuat asupra faptului că, la Eminescu, lirica este aceea care domină creaţia de inspiraţie folclorică. Al doilea obiectiv al disertaţiei profesorului a constat în susţinerea ideii că Eminescu nu a plecat de la folclorul publicat sau stocat în arhivă, ci de la acela cunoscut de el personal, în medii vitale. Chiar şi basmul aflat la baza *Luceafărului*, s-a demonstrat, a fost cunoscut de poet direct, de pe teren, şi nu prin intermediul mereu citatei colecţii a lui Kunisch.

Comunicarea eminescologului D. Vatamaniuc, *Eminescu și literatura populară*, a expus pe larg reperele teritoriului folcloristic cunoscut de poet. S-a aproximat în ce mod și ce fel de folclor a reţinut Eminescu în tinereţe, care erau opiniile sale asupra folclorului, asupra semnificaţiilor sale spirituale și asupra necesităţii publicării lui, s-a amintit sarcina primită de Eminescu pe timpul revizoratului școlar de a întocmi un chestionar pentru culegerea acestuia. Calităţii de culegător de literatură populară i-a fost adăugată şi descrisă și aceea de colecţionar al culegerilor făcute de alţii. Precizările eminescologului s-au concentrat asupra ,,caietului anonim'' aflat între manuscrisele eminesciene, conţinînd 60 de piese populare, dintre care 37 au fost utilizate de Eminescu în poemele proprii.

Iordan Datcu a făcut o expunere de editologie *(Ediţiile de literatură populară a lui Mihai Eminescu)*, încercînd să definească locul poetului în folcloristica românească. Vorbitorul a comentat fiecare din cele 9 ediţii ale culegerii eminesciene, efectuate în termen de 90 de ani (1902, 1936, 1956, 1963 — ediţiile princeps, mereu reluate); a insistat asupra calităţilor ediţiei făcute de D. Murărașu și a apreciat că anumite scăderi din punct de vedere folcloristic, detectabile în aceste ediţii, se datorează statutului de critici și istorici literari ai celor ce le-au

întocmit. Interesul acestora pentru locul și modul utilizării pieselor populare în creația eminesciană și lipsa interesului pentru problemele strict folcloristice au condus, crede I. Datcu, la lipsa unei tranșante delimitări între colecția de folclor și creația (de inspirație populară) efectiv eminesciană.

Ion Cuceu (*Un motiv folcloric la Eminescu — ,,Muntele sacru''*), s-a referit la existența unui cult al muntelui în folclorul românesc, citînd doar cîteva atestări care, atît în lumea basmului popular, cît și în poezia lui Eminescu, constituie reflexe zalmoxiene.

Ion Filipciuc (*Mihai Eminescu despre ,,Miorița''*) a prezentat o comunicare de o factură deosebită, remarcabilă prin adîncimea și știința expunerii, ca și prin suplețea și gravitatea argumentelor, coerent, inteligent și frumos etalate în vederea unei opinii personale. El a demonstrat că un anumit articol din ,,Timpul'' (1879), atribuit de mulți exegeți lui Eminescu, și care conținea cîteva referiri elogioase la capodopera folclorului nostru, nu putea să îi aparțină lui Eminescu (din motive stilistice și ideologice). Astfel, comunicarea a devenit un preambul de răspuns la întrebarea : de ce nu a scris Eminescu nici un cuvînt despre *Miorița*?

Remarcabilă a fost apoi contribuția Adrianei Rujan, *Mihai Eminescu : a lumii paranimfă...*, un titlu ce evoca una din primele sintagme cu care poetul numea ,,a lumii mireasă''. Punînd în paralel elementele fundamentale ale structurii semantice definitorii pentru *Miorița*, cu un bogat fond ideatic și sintagmatic prezent în poezia eminesciană din prima etapă a creației (1866—1869), s-a demonstrat profunda asimilare, la niveluri adînci, a semnificațiilor mioritice în creația lui Eminescu, frecvența motivelor mioritice probînd astfel prezența Mioriței în gîndirea poetică eminesciană. Adriana Rujan a dat într-un fel un răspuns, deși de alt gen, la întrebarea pe care și-o ridicase antevorbitorul. Cît despre *Mitul ursitoarelor în opera lui Mihai Eminescu*, N. Cojocaru a ținut o comunicare de popularizare și de informare elementară, fără pretenții sau răspunderi științifice de ținută.

Alexandru Dobre, vorbind despre *Opera și activitatea de folclorist a lui Mihai Eminescu*, în fond a sintetizat și a finalizat (într-o perspectivă ce ține de istoria folcloristicii) ceea ce s-a spus în legătură cu Eminescu și folclorul. S-au apreciat direcțiile în care Eminescu s-a manifestat ca folclorist (de la culegerea de teren pînă la valorificarea în poetică și publicistică a folclorului) ; s-a considerat colecția eminesciană de folclor ca una ,,din cele mai reprezentative ale culturii românești'' ; s-a atras atenția asupra extremei fidelități a transcrierilor, făcute de poet direct după povestitor, ca și asupra metodei și concepției științifice, cu totul moderne, pe care Eminescu le-a aplicat și declarat în problemele cercetării folclorului. Eminescu avea opinii originale (inclusiv științifice), era la curent cu tot ce se vehicula în materie de folcloristică și, în acest domeniu, a făcut operă de pionierat. Vorbitorul a conchis de aceea că Eminescu trebuie considerat ca *folclorist integral*. (*Marin Marian*)

● **CÎNTECUL ZORILOR ȘI BRADULUI**. Într-o dare de seamă, apărută în ,,Ramuri'' (nr. 7, 1989), cu titlul *Cîntecul zorilor și bradului — o monumentală antologie folclorică*, Ianca Staicovici face mai întîi un meritat elogiu folcloriștilor care realizează ,,Colecția națională de folclor'', din care face parte și lucrarea semnată de Mariana Kahane și Lucilia Georgescu-Stănculeanu : ,,Formați direct sau prin tradiție la școala lui Constantin Brăiloiu — cel ce a pus bazele Arhivei Naționale de Folclor în 1928 — etnomuzicolog cu aură de geniu, acești prea puțin cunoscuți cercetători în spațiul cultural curent adună..., pe largi spații temporale, valorile de neprețuit ale folclorului muzical, construind, atunci cînd simt că decantarea este posibilă, adevărate piramide ale spiritualității românești''. Dintre calitățile de seamă ale cărții, autoarea recenziei semnalează între altele : ,,Acribia cu care este edificată lucrarea impresionează : nenumărate tabele și indici se întrepătrund și se corelează, reprezentînd, la nivel matematic aproape, varietatea unui cîntec în funcție de zona geografică, de informator, de diferența în timp în care s-a revenit asupra aceleiași zone, revelînd tulburătoare concluzii asupra continuității și perenității genului. Aparent arid, acest aparat științific ce precede culegerea propriu-zisă constituie o adevărată lecție de istorie''. Concluzia recenziei este că lucrarea prezentată este ,,profundă și unică exegeză, model de cercetare nu numai în domeniu''. (*I.D.*)

● **NICOLAE IORGA ȘI ȘCOALA SOCIOLOGICĂ DE LA BUCUREȘTI**. Sînt cunoscute pozițiile teoretice deosebite ale lui D. Gusti și N. Iorga și polemica dintre ei. Mai puțin însă sau chiar deloc a fost relevat rolul operei lui N. Iorga în formarea cercetătorilor din cercul lui D. Gusti. Acest aspect își propune să-l evidențieze profesorul H. H. Stahl în două articole tipărite în ,,Vatra'' (Tîrgu Mureș), numerele 217 și 218 din aprilie și, respectiv, mai 1989. Ideea de bază a studiului este că ,,în dezvoltarea «Școlii de sociologie românească», creată de Dimitrie Gusti, Nicolae Iorga a avut o înrîurire atît de puternică încît se cuvine a fi socotit drept unul din marii ei învățători''. (*I.D.*)

G. CĂLINESCU ȘI FOLCLORUL

GEORGE MUNTEAN

Trebuie spus din capul locului că G. Călinescu n-a fost și nici n-a dorit să fie un folclorist specializat. L-a interesat însă domeniul culturii populare ca parte integrantă a celei generale, ca sursă și suport al celei moderne, ca manifestare a forței creatoare a maselor anonime în ansamblu și a neamului românesc cu precădere. Fiind vorba de o personalitate excepțională, e firesc să ne intereseze această latură a activității lui, cu atît mai mult cu cît a dat cîteva lucrări importante pe tărîmul în cauză, iar unele scrieri ale sale sînt cel puțin tangente la folclor. Dacă avem în vedere tensiunea către tradiția clasicistă a spiritului său, în sensul înalt al cuvîntului, surprindem și unul dintre temeiurile de bază ale interesului lui pentru folclor, cu deosebire pentru paremiologie și basm, „care au valoarea clasicilor, un moralist poate medita cu mult folos asupra lor", cum a făcut el însuși în mai multe rînduri. Tot ca un clasic, Călinescu se amuza uneori, cu deosebire în anii lui din urmă, cu exagerări pe care, cine nu l-ar fi cunoscut cît de cît, le putea lua drept semne de pură megalomanie sau chiar mai rău (deși, măcar cîteodată, bătaia lor era mult mai lungă !), ceea ce îl distra și mîhnea totodată, împrejurări de o astfel de natură făcînd din el și un personaj semilegendar, folcloric, într-anume sens. Așa, spre a șoca vreun obtuz sau conformist, ori pentru a-și manifesta dezacordul cu deciziile pripite ale unuia sau altuia din cei cu care venea în contact, exclama uneori, între altele, gustîndu-și impenetrabil efectele, că el este Institutul însuși sau că reprezintă prin sine toate organizațiile ce funcționau acolo, indiferent de importanța sau natura lor. I se putea citi pe față, în asemenea momente, mica bucurie a punerii în încurcătură, dar și eventuala iritare de a nu fi fost înțeles cum trebuie, peste care plutea totuși încîntarea că gluma lui va fi „interpretată", întrucît, cum afirma adesea, „eu n-am viață particulară" (și, într-adevăr, cam totul i se știa). Evident, se găseau (și se mai găsesc și astăzi) destui care îi luau asemenea vorbe „în serios", adică *ad litteram*, crezîndu-l numai un infatuat, ori un mic dictator, chiar un vînător de glorie ieftină sau pozînd în „infidel" față de munca socială în care se angajase, și care-i amărau, nu o dată, zilele. De unde multa și productiva hagiografie în jurul lui, ca și într-al altora, care ar putea face cîndva obiectul unui studiu de sociologie literară sau privind devenirea mentalităților.

Acesta ar fi unul dintre subtextele enormităților cu care i-a înspăimîntat pe unii, i-a contrariat sau i-a lăsat interziși pe alții dintre contemporani. Firește, nu va fi singurul, însă e dintre cele mai neglijate și pulverizate (cum se pretează, de altfel) în superficială anecdotică (care nu-i displăcea cu totul, ades chiar cultivînd-o cu bună știință, fie și pe seama lui). Însă, dincolo de aceste dedesubturi demonstrative ori cu nu todeauna

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 419—430, București, 1989

inofensive „pile”, el știa că opera reprezintă măsura lui exactă, încît automegaloscopia ce și-o îngăduia uneori îl interesa mai puțin ce forme ia în capul unora sau dacă îl prinde, cum se întîmpla, chiar pe el în mrejele ei.

Circulă, între altele, anecdota că negînd o dată totul și chiar întrecîndu-se întrucîtva, pedagogic, cu gluma, în materie de folclor, cum făcuse și în alte contexte, s-a văzut constrîns, spre a le face, totuși, specialiștilor „demonstrația”, să promită a scrie un studiu, din care ar fi ieșit, în cele din urmă, nici mai mult nici mai puțin decît solida *Estetica basmului*. Va fi sau nu așa, n-are mare importanță. Cert este că scrierea a presupus o mare energie și e prea gravă în datele ei fundamentale pentru a fi pusă doar pe seama unei anecdote. Dar, în definitiv, în artă nu impulsul inițial contează, ci rezultatul. Iar pentru atingerea lui, terenul fusese pregătit îndelung, probabil nu atît cu vreo intenție practică anume, ci mai mult spre a se clarifica asupra unui domeniu decisiv al culturii și mai ales al istoriei acesteia, cu deosebire cînd e vorba de cea românească. Căci afirmații și constatări oarecum ocazionale referitoare la folclor întîlnim la el relativ de timpuriu, și, dacă încercăm să le cuprindem, observăm că de-a lungul anilor acestea n-au fost puține și oarecari, însă, date fiind celelalte prodigioase manifestări ale sale, firul lor a trecut ca și neobservat, părînd a izbucni, viguros, dar aparent cam din senin, abia în ultimii săi ani.

Încă de prin 1927—1928, cînd începe a se manifesta mai intens în publicistică, Călinescu face observații și emite opinii care atestă cuprinderea subtextuală în cadrul culturii noastre a ansamblului celei populare. De asemenea, raportările pe care le face accidental la țăran, la viața satului românesc etc., cînd scrie despre cărțile inspirate din acest mediu, converg aceleiași direcții. Evident, cunoștințele lui, atunci și, într-o măsură, și mai tîrziu, nu erau ale unui specialist erudit în cultura și literatura populară (nici n-a pretins vreodată cu seriozitate că ar fi !), însă, atîtea cîte erau, constituiau piloni solizi pe care să-și întemeieze intuițiile generale și să poată face raportările cuvenite, cînd referea despre lucrări tangente la domeniu, ori îl integra pe acesta culturii și literaturii în ansamblu. Așa, scriind despre *Baltagul* lui Mihail Sadoveanu, el nota că „*Miorița* ca producțiune poetică nu este instrucția literară a unui omor. Ea e o poemă a vieții pastorale privite în absolut. Acolo sînt turme, cîini, ciobani, întîlniri, în virtutea transhumanței, a păstorilor dintr-o parte și alta a munților . . . Esența baladei stă în trecerea de la tăcerea vie la tăcerea moartă” („Adevărul literar și artistic”, 29.VIII.1937). Astfel de referiri sînt destule în scrisul său, pînă la a da chiar putința întocmirii unei instructive culegeri speciale, indicînd nivelul de la care privea el aceste fenomene.

Scriind *Viața lui Mihai Eminescu*, urmată de cele cinci volume privind *Opera* marelui poet, Călinescu a trebuit să intre ceva mai adînc în acest sector, pentru a-l urmări pe Eminescu în fomația și preferințele sale și a-l situa complex și convingător pe scara valorilor. Imediat va veni *Viața lui Ion Creangă*, pentru a cărei înțelegere și scriere este de trebuință mai mult decît *oarecâre* cunoaștere a culturii populare, concomitentă cu o excepțională aptitudine de plasare a acesteia în ansamblul celei generale, căci mai ales acesta din urmă este unghiul din care valorifică el folclorul, evidențiindu-i astfel necontenita osmoză cu restul culturii noastre, și mai puţin, şi doar de la caz la caz, notele-i diferenţiatoare, pe care le socotea întrucîtva ca date în chip aproape aprioric (de unde zădărnicia pe care o vedea în a le tot discuta). De notat că propoziţiile scrise în respectivele exegeze şi-au păstrat valabilitatea generală, lucrările speciale apărute între timp adîncind diverse aspecte ori nuanţînd altele şi relevînd conexiuni care pe el nu l-au interesat atunci.

Dar cel care în studiul despre Tudor Arghezi, publicat în 1939, în colecţia „Jurnalului literar", spunea că pentru a înţelege poezia aceluia „trebuie să ai vocaţia miturilor grozave, a viziunilor cosmice", cunoscuse măcar întrucîtva folclorul şi în chip direct, de la sursă, prin mama sa, care provenea din satul Zăvideni de lîngă Olt, remarcabilă povestitoare, deţinătoare, se pare, a unui repertoriu variat. De la această Mariţa, cu care semăna, se zice, la înfăţişare şi, oarecum, temperamental, a putut dobîndi Călinescu o atare zestre. Pricepută, ca mai toate femeile de condiţia sa, la ghicit şi descîntat (vezi şi rubrica *ocultism* din „Jurnalul literar"), cu o vorbire intens colorată parimistic, ea şi-a putut împlini cele aduse din satul din care fugise de timpuriu cu date ale folclorului urban şi ale obiceiurilor de mahala bucureşteană, botoşăneană şi ieşeană, pe unde umblase, cu superstiţii şi obiceiuri similifolclorice, caracteristice vechii mici burghezii româneşti, pe care i le va fi trecut în parte fiului (unele vor fi presărate, între altele, în manualele şcolare pentru clasele I—IV de liceu, pe care le-a publicat în 1947).

O altă împrejurare de viaţă care l-a putut pune în relaţii directe cu folclorul, luat în sens general, va fi fost căsătoria. În urma acesteia mai ales, a început a frecventa satele din zona Sibiului, prin care soţia avea diverse rude. Cîteva veri la rînd colindă amîndoi aşezările de pe acolo, poposind la neamuri şi cunoscuţi (a şi scris sau transcris prin acele locuri părţi din *Viaţa lui Mihai Eminescu* şi din *Enigma Otiliei* etc.), de unde ochiul său treaz va fi reţinut destule lucruri intrînd în albia ce-o urmărim. Sînt şi alte mărturii în acest sens. Între ele, sugestiva lui colecţie de ceramică ardelenească, din care se detaşează o serie de admirabile căni şi ulcioare şi cîteva farfurii în care ştia să citească, printre forme şi culori, darul expresivităţii respectivilor olari.

Cît de departe putea el merge pe o asemenea pistă mi-a fost dat să văd într-o împrejurare pe care am mai evocat-o. Mă trimisese în ianuarie 1964 la Dumbrăveni şi Ipoteşti să-i aduc nişte imagini fotografice noi pentru ediţia a IV-a a *Vieţii lui Mihai Eminescu*. Prins de viscol, am întîrziat cîteva zile la Suceava şi acasă, la Bilca Rădăuţilor. La întoarcere, l-am găsit alarmat că nu mai vin, dar s-a potolit îndată văzîndu-mă întreg şi s-a bucurat aproape copilăreşte cînd i-am întins, printre fotografiile aduse, o ulcică neagră de la Marginea şi o strachină imitînd ceramica de Kuty (Cuturi, cum zic ţăranii mai vîrstnici de pe valea Sucevei). Ţintuit de boală în pat, profesorul alergă cu ochii de la una la alta, cerea cîte un album pentru compararea noilor obiecte cu altele vechi, solicita să-i fie aşezate în diferite colţuri ale dormitorului, pe pereţi şi pe mobilă alături de alte piese similare, vorbea de costoboci şi *Tablete din ţara de Kuty*, asocia pe Sfîntul Gheorghe din strachină cu Gheorghe Eminovici, privea o fotografie a Ipoteştilor sub zăpadă şi amintea de vocaţia boreală a poetului, ce trecuse şi crescuse pe meleagurile Ţării de Sus, arunca o punte între vechiul port în alb şi negru al bucovinenilor, ceramica neagră de la Marginea (ca reprezentînd o culoare absolută) și tentația absolutului la Eminescu, mă zorea să-mi beau cafeaua ca să arunce un ochi asupra zațului, fixa verdele de pe strachină și-l alătura de cel de la mănăstirea Sucevița, schița reperele unei călătorii în partea locului, în vara următoare, sfîrșind prin a promite un scurt eseu despre toate acestea și altele și prin a cere să i se bată un cui în perete pentru a agăța strachina adusă. Apoi l-a absorbit cu totul un document referitor la Gheorghe Eminovici, pe care i-l adusesem de la Suceava și la care face o aluzie în ediția amintită a *Vieții lui Mihai Eminescu.*

Toate aceste fantazări ale lui stăteau pe un fond de informație *asimilată*, în domeniile pe care, în elanurile-i unificatoare și disociatoare, Călinescu le *călca* (și, rar, *încălca* expresiv). Acesta era și punctul în care el se despărțea de specialiști, inclusiv de cei în folclor, pe care-i lăsa în urmă prin „fantazia" lui integratoare de cunoștințe. Cît erau acestea de întinse în genere stă mărturie opera și activitatea lui, cît cuprindea el din folclor știe oricine i-a citit studiile dedicate acestuia sau, măcar, l-a auzit discutînd despre respectivul domeniu în ședințele de lucru de la Institut, în cele din timpul elaborării volumului întîi din tratatul de *Istorie a literaturii române* și în care, în prima parte, se dă o sinteză asupra literaturii noastre populare, sinteză încheiată de unica la noi și, poate, nu numai, *Artă literară în folclor*, scrisă de dînsul. (Începutul studiului, intitulat *Confuzii*, a apărut în „Contemporanul" din 1.XII.1961, ca replică la un articol al lui Gheorghe Vrabie din „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", în care, afirmînd că „folclorul literar intră cu un aspect în etnografie, așa precum producția literară și artistică intră în istoria generală la mișcarea culturală", și, războindu-se cu promovatorii „frumosului folcloric", ai sincretismului absolutizant etc., scrie răspicat că „pentru toate fenomenele de creație, privite ca atare, nu există decît o singură estetică. Urîtul nu devine frumos, fie și funcțional"). De altfel, întregul volum a fost citit în final de Călinescu, de ale cărui observații și îndrumări generale s-a ținut seamă în parte și în alcătuirea respectivei secțiuni din tratat, profesorul neterorizînd pe nimeni cu opiniile sale, dar bucurîndu-se cînd acestea întruneau adeziunea altora.

Personal, am mai avut cîteva prilejuri pentru a-l urmări în direcția informației, dacă nu și a atitudinii sale asupra folclorului. Prin 1960, la sfîrșit, m-a chemat și mi-a sugerat să fac investigații privind aria de răspîndire a motivului Belfagor (adică dracul păcălit de femeie) în literatura populară și cultă a lumii. Punctul de plecare îl constituia un manuscris de la Biblioteca Academiei, pe care el îl parcursese cîndva și în care era transcrisă o astfel de poveste. Motivul îl interesa în vederea unui posibil studiu mai amplu despre I. L. Caragiale, al cărui *Kir Ianulea* este bazat, prin Machiavelli, pe el. Ar fi vrut, de aceea, o bibliografie cît mai amplă, gîndul lui, aruncat atunci în treacăt, fiind, între altele, și acela de a scrie o probabilă carte despre Caragiale (cele existente neplăcîndu-i în totul !), pe care s-o alinieze, eventual, seriei sale despre marii scriitori sau celei dedicate istoriei literaturii române în monografii, la care visa (prin deceniul patru mai meditase la o asemenea monografie). „Discuția" a durat vreun ceas, în care mi-a ținut, fără a face vreo aluzie la comparatism, o veritabilă prelegere despre confluențe, influențe și paralelisme, despre posibilitatea generării în mai multe puncte a aceluiași motiv, despre chipul cum scriitorii apelează la folclor, după care m-a trimis să extrag datele cuvenite.

Surpriza a fost să constat că destul de multe din titlurile cu care am umplut vreo 30 de pagini îi trecuseră pe sub ochi. Semnele lui de lectură (pe care începusem să le cunosc cît de cît) — cîte un cuvînt aruncat peste pagini, frînturi de fraze, scurte verdicte, îndreptări spontane de erori tipografice (care-l oripilau) etc. — erau indicii că respectivele cărți îl interesaseră cîndva. Mai tîrziu i-am prezentat—după cîteva scurte reprize informative în timpul scurs de la începutul lucrării — o dare de seamă într-o ședință a Institutului, după care mi-a cerut respectivele foi, surîzînd și bătîndu-mă, medieval, cu ele făcute sul, pe umăr (în tonul epocii de circulație intensă a motivului) și lucrurile s-au încheiat, pentru mine, aici. După moartea lui, am găsit o parte din foi, rătăcite. Mi-au atras atenția cîteva semne ale sale, exact în dreptul cărților pe care nu le știa, cum îmi dădusem seama, cînd i-am prezentat bibliografia.

Într-o vreme s-a gîndit că ar fi interesante sondaje folclorice realizate în localitățile din care proveneau o seamă de scriitori, credința lui fiind că ceva din atmosfera vieții populare a respectivelor locuri trebuie să se fi infuzat în opera scriitorilor originari de acolo (cîteva sugestii generale se pot depista în capitolele despre Creangă, Slavici, Goga, Rebreanu și alții, din *Istoria literaturii române*. . .). Țin minte o asemenea investigare, efectuată la Plătărești, lîngă București, de unde se trăgea criticul Mihail Dragomirescu, fostul său profesor, și alta la Dideștii Teleormanului, de care e legat Gala Galaction. Mare lucru n-a rezultat (din Didești publicînd, totuși, Gheorghe Vrabie cîteva texte), dar intenția lui este de luat în seamă în continuare, în cuprinderea mai complexă a operei și existenței unor scriitori, a chipului în care este valorificată creația populară în cea cultă.

Un alt experiment pus la cale de el a fost acela de a culege folclor în circumscripția lui electorală (Corbeanca, Săftica și altele de lîngă București). N-am putut înregistra decît piese vehiculate la radio, televizor sau pe discuri; întîi a fost contrariat, dar apoi a înțeles că asta e în general realitatea în suburbiile bucureștene și a sistat pierderea de vreme. Însă „proba terenului" se făcuse și anume încheieri se puteau trage, cu prudența necesară, evident.

Prin martie 1962 (cînd iniția, la Institut, și efemerul Muzeu de Istorie Literară și Folclor, cu piese donate de el sau achiziționate) publica un „optimist" despre *Dans, joc și balet*, în care definea jocul ca „mai mult sau mai puțin hieratic, și, deși nu staționar, totuși încet evolutiv. Văzut de un spectator, constituie o reprezentație plină de semnificație, o imagine a vieții populare. Gesturile celor doi dintr-o pereche sînt un limbaj, o logodnă posibilă, mișcarea tuturor — un tablou etnografic. Aici invenția personală e îndată contrariată de ordinea colectivului, jocul nu e un amuzament, ci o solemnitate festivă". Și adăuga, ca o reacție la stricarea lui, pe care o constatase cu prilejul unor spectacole festive și al unor emisiuni televizate, că „jocul popular este un prilej ceremonial de întîlnire", unii comițînd „eroarea de a sistematiza astfel jocul popular, încît să-i dea o idee-program de natură spectacular-artistică, nu ceremonial-folclorică, fac greșeala, într-un cuvînt, de a baletiza jocul etnografic. Un fel de maestru de balet pune accentele sale coregrafice și, în loc să ne trezim la horă, ne aflăm la un teatru de balet mediocru".

Cît privește manifestările în general populare, acestea l-au interesat încă de tînăr, efortul lui mergînd în direcția însumării lor unui punct de vedere general, citirii în chip ,,tipologic", cum se întîmplă, spre a da un exemplu, într-un articol cu impresii din Banat, publicat în ,,Viața literară" din 11.V.1929, unde, oprindu-se asupra manifestărilor corale bănățene, pe care le urmărise, nota, între altele : ,,corul este prin excelență forma muzicală a legămîntului între indivizii însuflețiți de aceleași simțiri", observație ce atestă din nou aptitudinea lui de a istovi faptul brut, reținîndu-i esențele pe care le întrupează.

Revenind la peregrinările sale din tinerețe prin satele ardelenești (ca elev, umblase și prin cele ilfovene, prin care profesorul său de muzică îi purta cu corul ce-l înjghebase cu ei), e de reținut și faptul că tot de pe atunci începe a-și constitui și colecția de icoane pe sticlă, îmbogățită cu vremea. Acestea l-au uimit într-atît, încît a ilustrat cu cîteva un număr din ,,Adevărul literar și artistic" (19.IX.1937), însoțindu-le de un comentariu, intitulat *Icoane pe glajă*, printre primele de acest fel la noi. Acolo preciza, între altele, că ,,valoarea icoanei pe glajă vine din naivitate și rusticitate" și că ,,meritul lor artistic este o chestiune de întîmplare și trebuie căutat". ,,De aceea o culegere artistică de icoane pe glajă presupune o căutare atentă, fără entuziasme principiale și prin persoane de gust", spre a le găsi pe cele cu ,,personalitate stilistică", pe el impresionîndu-l, alături de patetismul în chip grotesc, de imaginația fabuloasă, amintind basmele, ,,naivitatea cu care se amestecă în formele canonice ale pictorului, imagini din observația lui personală". O *Fecioară*, pe care o reproducea în revistă, îl surprinsese ,,prin eleganța italienească cu care vălul și coroana se ridică în chip de turn asupra capului", prin ,,armonia combinației de roșu și verde", ceea ce făcea ca ,,efectul coloristic" să fie ,,fastuos". Demonul artistic din el îl împinsese la copierea pe carton a respectivei icoane. Călinescu era tare mîndru, de altfel, de picturile lui pe sticlă (în culori preparate după o rețetă proprie), pe care le alterna din cînd în cînd pe peretele exterior al casei de la stradă, ori deasupra ușii de la intrarea celei din curte. Căci, o altă explicație a ,,ciudățeniilor" lui din ultimii ani ar putea fi căutată în faptul că, ajuns la independență materială și la un prestigiu bine consolidat, el își retrăia ipotetic și mai ales își împlinea, paralel cu apogeul maturității, visuri și nostalgii ale nu tocmai agreabilei și nici îmbelșugatei lui copilării și adolescențe, care șocau și mai tare pe cine nu intuia acest posibil suport al unora dintre ele. Bunăoară, în vacanțe, la mare, făcea zmeie copiilor și se abandona alături de ei jocului cu ele, culegea, tot pe acolo, împreună cu specialiștii din Institut, folclor al copiilor, intrînd în jocurile lor, spre a-i provoca și a se uita o clipă pe sine, în excursii se juca de-a hoții și vardiștii cu membrii Institutului înarmați cu pistoale de la moși (o dată l-am surprins examinînd cu vie curiozitate o vitrină cu jucării), iar casa lui devenise tot mai plină de păpuși. Voința lui de totalitate și marea-i mobilitate spirituală puteau fi surprinse, sporadic, și pe acest teren, concretizîndu-se efectiv și durabil doar în cîteva cazuri. Însă plurivalența personalității sale poate fi dedusă și printr-o astfel de abordare.

Spectacolele-divertisment pe care le organiza cu noi în fiecare ajun de Crăciun cuprindeau aproape de fiecare dată şi o piesă de inspiraţie folclorică (axată pe un motiv de circulaţie universală), profesorul conferind astfel reprezentaţiei o notă de autohtonitate, dar rechemînd, probabil, la modul buf, şi unele scene văzute sau auzite de el în copilărie.

Cît priveşte universalitatea motivelor pe care se bazează, e suficient a spune aici că *Basmul cu minciunile* aminteşte de cel al dobîndirii lucrului dorit printr-o „întrecere" în isteţime a adversarilor şi de altul, al aluziilor simbolice, că *Fluturele* creşte din motivul fetei care află în ce stă puterea zmeului spre a-l ucide, că *Brezaia* e expresia fecundităţii magico-simpatetice, *Crăiasa fără cusur* parafrazînd motivul copilului năzdrăvan ce-şi întîrzie naşterea spre a obţine anume avantaje etc., după cum *Irod împărat* şi *Soarele şi luna* trimit prin chiar titlul lor la două motive de largă circulaţie. Şi atari raportări la universalitate prin folclor vom mai întîlni la Călinescu adesea, mai ales că, alături de partea anecdotică, de atmosferă, de relaţiile sale cu acesta, există o alta în opera şi activitatea lui asupra căreia, fără a stărui în amănunt, se cuvine a adăuga cîteva fraze.

Astfel, ţinînd seama de confluenţele, coincidenţele şi paralelismele (uneori confruntările) în care e studiată cultura populară în ansamblul operei lui G. Călinescu, e de făcut şi constatarea că numai programatic, prin interesul său de gînditor asupra culturii, de exeget şi teoretician al acesteia, într-o anumită măsură ca estetician şi publicist, merge el către o astfel de deschidere, istoricul literar şi mai ales scriitorul stăruind mai cu seamă asupra laturii *literare* a folclorului, unde e de semnalat, în ce-l priveşte, şi o anume evoluţie de la interesul pentru lirică (cercetată mai statornic în tinereţe, dar neabandonată nici mai apoi, ci numai „concurată" de alte categorii), spre speciile scurte (ghicitori, anecdote, proverbe etc.) şi apoi spre epica în versuri (balada) şi proză (povestea şi basmul). Sigur, tabloul se cuvine gîndit în mişcare, întrucît numai conturul lui general e relativ apropiat de cum va fi fost în realitate, în interior accentele reliefului fiind mereu reaproximabile. Cît priveşte alte aspecte ale spiritualităţii şi artei populare, acolo e greu a fixa o linie evolutivă (dacă nu confundăm evoluţia cu fireştile adaosuri aduse de vîrstă şi experienţă), Călinescu acumulînd din ele nu atît în vederea edificării în detaliu ori pentru a-şi întemeia un punct de vedere global numai asupra acestui domeniu, cît, mai curînd, spre a-l putea integra viziunii sale asupra existenţei şi culturii şi, eventual, a-l traversa vreodată fără dificultăţi. Tot în timp, e de semnalat şi o trecere de la reperele teoretice generale (deductibile din scrierile amintite, dintr-o serie de articole asupra culturii şi limbii şi, bineînţeles, din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, unde ne întîmpină, îndeosebi în paragraful intitulat, oarecum impropriu, *miturile*, întîia înfăţişare convergentă a punctului său de vedere asupra folclorului), la preocupări de folclorist şi, paralel (dar, e de presupus că nu şi deliberat, ci mai curînd prin simplă cuprindere şi inevitabilul contact cu matca statorniciilor noastre), la o adîncire a relaţiilor dintre opera lui literară şi anume motive populare. Dacă în *Istoria literaturii* ... sintetiza patru „mituri" fundamentale ce au stat sau pot sta în atenţia scriitorului român (cel, de fapt, aproape inexistent ca mit — ca şi cele următoare întrucîtva — decît strict convenţional, ci doar ca tradiţie difuză, repotenţată de intelectuali, al lui *Traian şi Decebal*, simbolizînd geneza poporului român; al *Mioriței*, încifrînd existența noastră patriarhală; al *Meșterului Manole*, ca expresie a construcției, a fidelității conjugale, a jertfei și a reacției noastre estetice; în fine, „mitul" *Sburătorului*, figurînd erosul național) și se arăta mirat de puținul apel la motive universale, adică, în fapt, cosmogonice, precum cel, reluat și de el ca divertisment într-una din piesele tîrzii, al *Soarelui și lunii* și altele similare — ulterior perspectiva se va lărgi și completa, terminologia fiind și ea mai suplu și adecvat manevrată, mai ales după înființarea Institutului de Istorie Literară și Folclor, în cadrul căruia s-au inițiat și realizat, în parte sub conducerea lui, o seamă de lucrări, precum *Antologia literaturii populare românești*, un manual de folclor, o serie de studii monografice privind autori, genuri și specii, el însuși dînd în acest context lucrări ca *Estetica basmului*, *Folclorul la „Convorbiri literare"* (rămasă neisprăvită și publicată postum de Mihai Novicov, dar nu mai puțin edificatoare), *Arta literară în folclor* și altele mai mult sau mai puțin ocazionale. Între altele, un articol din „Națiunea" din 21.VI.1948, în care comentează cîteva cîntece populare reflectînd mentalitatea țărănească de după 1848, altul din „Flacăra" (15.III.1951), în care publică nouă texte ce „înfățișează un popor exploatat, care-și exprimă suferințele și aspirațiile către libertate, cu o mare putere artistică" și încă unul, intitulat *Geniul poporului* („Contemporanul", 23.XI.1957), din care e de reținut afirmația că „marea literatură națională nu se poate întemeia decît consultînd geniul poporului, exprimat în literatura și arta populară".

Ca și mai înainte, însă mai argumentat de astă dată și mai ferm, și mai ales mai comprehensiv, bazat pe o cunoaștere mult mai amplă și pe o experiență cuprinzătoare, Călinescu va propune, întocmai ca și asupra literaturii culte, un punct de vedere preponderent estetic în aprecierea folclorului, prin care nu exclude celelalte note ale sale, ci doar le subordonează. De aici îndîrjirea lui (în cele din urmă fără obiect) împotriva unor improvizați sau scoși din circulație teoreticieni (fără aderenți serioși) ai „frumosului folcloric" pur, a celor înglodați într-un soi de sincretism exclusivist, în fine, în contra oscilanților și lipsiților de gust, a fetișizanților, dar și a detractorilor „artei literare în folclor".

Estetica basmului, calificată de el o dată drept exercițiu al spiritului pe un alt material (cum afirma cam de cîte ori schimba domeniul investigat; vezi cazul *Cărții nunții* și al *Impresiilor asupra literaturii spaniole*, înfățișate tot ca exerciții și recreații), începe cu observația capitală și aparent la îndemîna oricui — însă greu admisă de unii — că „basmul este o operă de creație literară, cu o geneză specială, de oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase, prin urmare supunerea lui la analiza critică este nu numai posibilă ci și obligatorie, din ea decurgînd atît adevăruri estetice, cît și observații de ordin structural folcloric. Un studiu de folclor, care nu e în esență o analiză literară (bineînțeles supusă la obiectul specific), nu poate fi bun". Același lucru despre poezie, unde încrîncenările celor ce văd folclorul numai ca „disciplină autonomă" sînt încă mai tranșante (fapt explicabil și prin aceea că izvorăsc dintr-o neînțelegere funciară și generală a acesteia, cuplată cu un soi de refugiu asigurat dinainte în cea populară, mai puțin și efemer examinată de pricepătorii ei în latura cultă). Citim în *Arta literară în folclor*: „Toate mijloacele specifice poeziei (rima, metafora, descripția fantastică a realului, culoarea, muzica poetică) sînt duse în poezia populară la o maximă finețe”. Și mai departe ; „Toate aceste rațiuni fac ca, privite dinspre partea verbală, cîntecele populare să fie « poezii », pasibile de critica literară, suficiente în sine”. Iar exemplele, după discriminările și nuanțele specifice vieții folclorice pe care le introduce, abundă, susținînd punctul său de vedere.

Înălțat într-un asemenea punct al investigației, Călinescu a putut închega, cu experiența, gustul, darul surprinderii esențialului și al caracterizării lui expresive (adică exacte), pe care-l evidențiase în domeniul criticii și istoriei literare, cele două studii asupra folclorului (*Estetica basmului* și *Arta literară în folclor*), alături de alte cîteva articole de mai mică întindere, dar tot așa de importante principial ca și ele, pentru manifestările lui de folclorist, ca și pentru evoluția disciplinei în sine. (Vezi, încă, *Cinci povestitori contemporani* și *Ideea de clasă în basm*, în „Contemporanul” din 14.III și 24.X.1958, *Probleme ale folclorului*, în „Contemporanul” din 6.IV.1961 și, măcar, *Teoria folclorului ca întoarcere în sălbăticie*, în „Contemporanul” din 17.XI.1961.) A propus, astfel, un punct de vedere fecund asupra artei literare populare și, prin extensie, asupra celei a poporului în general, cu care poți să nu fii în acord pînă la capăt și în detalii, dar care nu poate fi nicicînd neglijat, după demonstrarea în concret a validității lui.

Dar *Estetica basmului* și alte încercări ale sale din ultimii ani în domeniul folcloristicii au mai avut și alt fel de ținte. Prin aceasta din urmă, de pildă, el atrăgea în chip indirect atenția și asupra altor posibilități și căi ale prozei decît realismul cam plat ce se prelingea acaparator în epocă. Folclorul fiind oarecum mai la periferia atenției unor cerberi de circumstanță ai realismului amintit, Călinescu a intuit o cale propice de a exemplifica felurite moduri posibile ale prozei și de a-i familiariza de la distanță pe unii cu datele ei. Încît, plasată în context, lucrarea are și un indubitabil sens polemic. De asemenea, cartea aceasta — care nu numai sub unghiul strict al specialității evidențiază puncte controversabile (unele reliefate cu finețe de Paul Georgescu în recenzia culeasă și dezvoltată în volumul *Polivalența necesară*, EPL, 1967, p. 161 — 185), între care ignorarea deosebirii dintre basm și poveste nu-i cea din urmă și naște destule dificultăți în însumarea materiei — poate fi privită și ca o caracterologie *sui generis*, un soi de labruyèriadă românească, cu un farmec nicicînd istovit (a se vedea și cele scrise mai recent de Eugen Simion despre ea). Este un teren pe care prozatorul și eseistul, criticul și istoricul, arhivistul din *Alcuni missionari* ... și pasionatul de amănunt din *Istoria literaturii* ... se întîlnesc, dînd o descriere greu de parcurs, pentru cine-i dornic de planări spectaculoase (de care Călinescu era, cum se știe, în stare pe orice teren), dar grea nu o dată și de înțelesuri, cum la noi, și poate nu numai la noi, nu se mai întîlnesc pe acest tărîm. Evident, informația autorului nu-i cea mai la zi cu putință atunci, ba ai uneori impresia unor ignorări programatice și chiar ușor infatuate, dar, dincolo de lacunele lui în ce privește cuprinderea domeniului și a teoriilor mai noi despre el (știa foarte puțin și, în unele cazuri, deloc despre încercările de interpretare de după al doilea război mondial, spre exemplu), biruie o viziune de ansamblu și o putere de arhitecturare nemaiîntîlnite în acest sector. Este una din liniile ce unesc *Estetica basmului* cu *Istoria literaturii române*...

Călinescu e primul care clasifică și învinge semnificativ (adesea cu curioase malițiii, dacă pierdem din vedere amintitul sens polemic al scrierii) șabloanele și rigiditățile basmului (și basmologilor), enorma varietate a acestor produse, constrîngîndu-le la ordine și claritate, la a se *înfățișa* într-un chip coerent și expresiv, adică pe cît posibil epuizator de înțelesuri. Cartea a ieșit și dintr-o irezistibilă poftă de petrecere, ironia, aptitudinea mimetică superioară (cum e ades cazul cu tonul didactic sau cel descriptiv), probarea în toată legea a uniformei de folclorist etc., dîndu-i o varietate a timbrului, o strălucire patinată, pe care e greu să n-o observi și degusți. Clasic prin tensiune, Călinescu a simțit nevoia de ordine, și atunci, secondat de cîțiva colaboratori, a procedat la adunarea materialului și la gruparea lui după criterii personale, propunîndu-se o tipologie în care *estetica* se implică organic. Căci, altfel, de-ar căuta-o explicit, în fraze, paragrafe și principii subliniate expres, cine umblă după atari bucurii nu va fi prea satisfăcut și nu numai în acest sector al activității setosului de concretizare scriitor. E cum ai citi opera lui Sadoveanu în nădejdea că vei întîlni pagini de filozofie discursivă, care să-ți demonstreze nemijlocit că acesta e un mare gînditor. Aici, poate mai mult ca în alte scrieri, partea de teorie este topită și resorbită pînă-ntr-atît în materia înfățișată, încît, deși avem de-a face cu o carte scrisă de *critic*, ea *pare* mai zgîrcită în expuneri teoretice decît, să zicem, romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. Însă, dacă parcurgem cu atenție paginile, observăm că multe din ideile vehiculate în *Estetica basmului* se regăsesc și la cercetătorii contemporani lui sau la cei mai noi ai domeniului (de care, de unii, probabil că el n-auzise), aceștia din urmă, mai ales, completîndu-le, reverificîndu-le și îmbogățindu-le cu nuanțe noi, dar menținîndu-le sub ochi. E unul dintre reperele solidității acestei sinteze.

Dacă urmărim în continuare chipul în care cercetările și studiile lui luminau deopotrivă domeniile respective (în cazul de față cel al folclorului), dar și epoca în care au fost scrise, fapt ce le evidențiază mai din plin și amintitul sens polemic, vom constata că, de pildă, lucrarea privind *Folclorul la „Convorbiri literare"* înlesnea în epocă (a fost înscrisă în planul de cercetare al Institutlui pe 1956 și scrisă prin 1958) să se atragă atenția asupra faptului că scriitori și critici, mentori și oameni politici chiar, care arătau atîta înțelegere literaturii și culturii populare, precum diriguitorii, colaboratorii și membrii de seamă ai „Convorbirilor literare" și ai Junimii, nu puteau fi pe atît de retrograzi pe cît îi credeau unii în vremea cînd Călinescu își alegea acest subiect. Un prim reflex a fost amintitul articol despre *Geniul poporului* (sintagma citată avînd și ea, ca și multe alte încercări ale lui, un sens polemic în epocă, cînd se cam neglijau sursele naționale de inspirație și unele mari valori), în care sînt amintiți A. D. Xenopol, I. Caragiani, Ispirescu, Hasdeu și alții, cei mai mulți din cercul „Convorbirilor", în „Contemporanul" din 27.III.1964 afirmînd că Maiorescu (întocmai ca și el) „considera folclorul mai ales sub aspect artistic, luînd limba poporului ca temei pentru dezvoltarea celei culte și poezia populară ca un model de bună direcțiune în arta poetică". Pe urmă, chiar neterminată cum a rămas, scrierea este o abordare estetică a poeziei populare, indirectă, *in nuce*, Călinescu extrăgînd cu știutu-i gust piese și fragmente de o mare frumusețe. Comentariile directe sînt și aici, ca și în *Estetica basmului*, relativ puține și constituie mai degrabă o serie de prime reacţii în faţa materiei decît gînduri duse pînă la capăt. Dar, întrucît cîmpul de referinţe e mult mai larg decît cel al poeziei populare propriu-zise din „Convorbiri literare”, Călinescu luînd în seamă şi studiile despre folclor şi etnografie apărute acolo, textele încadrabile celorlalte specii ale literaturii populare, caracterizînd în treacăt activitatea unor folclorişti sau a unor scriitori preocupaţi de acest domeniu etc., studiul acesta este de neapărată trebuinţă în cunoaşterea ideilor şi activităţii de folclorist a autorului *Vieţii şi operei lui Ion Creangă*. El s-ar cuveni citit în prelungirea capitolelor închinate epocii marilor clasici în *Istoria literaturii române* ... şi a altor scrieri referitoare la respectiva etapă, spre a se vedea mai bine cît era Călinescu de legat chiar afectiv de ea şi cît de bun cunoscător al ei a fost. De aceea, cînd i s-a părut că se trece măsura în criticarea unora dintre personalităţile ce-o ilustrează, a recurs la o cale inatacabilă de evidenţiere atunci a unora dintre meritele lor. De asemenea, lucrarea ar trebui parcursă înainte de a citi paginile despre *Arta literară în folclor*.

Dar atacurile lui Călinescu prin intermediul folclorului sau al scrierilor în tonul acestuia vizau şi alte maladii din epocă sau mai de demult. Aşa, bunăoară, tipărirea *Brezaiei* într-o *cronică a optimistului* pare a fi avut ca ţel (alături de anume maliţii *ad personam*) a atrage atenţia asupra excesului de folclorizare, în fond de contrafacere a folclorului, care luase şi mai are încă proporţii. Încît, fără a exagera, e necesar a vedea uneori şi dedesubturile unor raportări ale sale la folclor, pe care îl preţuia într-atît încît, spre a evita reaua lui ordonare în tratatul de istoria literaturii române, a scris amintitul studiu privitor la arta literară a aceluia, cîntecul său de lebădă în ce priveşte acest domeniu. Preludiul lui e în *Estetica basmului* (din care taie, de altfel, cîteva pagini, reluîndu-le) şi în *Folclorul la „Convorbiri literare”*, ca un exerciţiu asupra celor mai diverse aspecte ale acestuia.

Chiar în opera literară propriu-zisă şi în unele articole dăm peste asemenea recurgeri oarecum strategice la folclor, de pe al cărui teren tirul era mai lesnicios. O seamă de cronici ale mizantropului sînt concepute în stilul poveştii parabolice, al falsului apolog oriental, cîte un pamflet mimează subtil felurite procedee populare, altele se prefac a ilustra un proverb *(Peştele cel mare înghite pe cel mic)*, se constituie ca poveşti (vezi *Frigmania şi Bovenia* şi *Frigmania* etc.), ori apucă pe calea ghicitorii, se referă la un tic lexical popular etc., spre a nu mai aminti decît global multele aluzii în treacăt la patrimoniul popular din studii, cronici, eseuri, ori de paralele tinzînd a elucida chestiuni literare mai profunde (articolele despre Alecsandri, Eminescu, Creangă, Sadoveanu, Rebreanu etc.), implicînd consideraţii asupra specificului naţional şi popular, asupra relaţiei folclor—literatură cultă etc., ori cele din *Fatalitatea vocaţiei*, *Undine* de De la Motte-Fouqué, *Wilhelm Meister* de Goethe etc. Se vede astfel că, difuz, unda populară e prezentă la Călinescu, fără însă a copleşi celelalte elemente ale scrisului său ori a le colora în chip aparte, ci dimpotrivă.

În poezie, mai ales în cea din ultima perioadă sau reluată într-aceasta, dăm, ca şi în teatrul său scurt, peste parodii în stil folcloric, unele îngroşate pînă la burlesc şi cu aparenţă de mare seriozitate în ton, dar menite parcă, pe dedesubt, a sublinia îngustimea cu care se făcea împărţirea unor teme în acele vremuri, a reliefa consistenţa de carton a unor cerinţe externe artei, a împinge festivul peste limite, încît uneori se cuvine avut în vedere acordul doar simulat cu felurite formulări restrictive ale acestui combatant. Există, însă, ca în ciclul *Doina lui Orfeu* și în alte poezii din *Lauda lucrurilor*, apeluri la folclor dintre cele mai substanțiale și convingătoare sub raport artistic, unele scrieri de acest fel integrîndu-se fără stînjeneli în ceea ce numea el la Eminescu „folclor savant" sau „folclor inventat", cum zic unii muzicieni. Căci Călinescu știa să alerge pe clapele pianului, scoțînd uneori sunete curate, ori amestecîndu-le pe acestea cu grație erudită printre tonurile farsei, ale burlescului și chiar grotescului, ceea ce dă relațiilor scrisului său cu folclorul o coloratură de mare diversitate, dacă le-am urmări la limită.

Un moment aparte reprezintă pe acest teren piesa *Șun sau calea neturburată*, parabolă densă de referiri la înțelepciunea populară, încîntînd prin sugestii și aluzii care se ramifică necontenit spre a sintetiza în final, ca în opera oricărui clasic modern, metafora tulburătoare a condiției umane în genere și a celei a artistului și omului public excepțional dotat în special. Avem în unele pasaje ale piesei și sugestii indirecte asupra consubstanțialității artei populare cu cea cultă, uneori într-atît simbiotice încît e greu a decide dacă anume zicală rostită de Șun, spre exemplu, e de sorginte cărturărească sau folclorică, ori a trecut dintr-un registru în altul, fără a putea stabili din care. Ar fi de notat că piesa prefigurează întrucîtva romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, al căror personaj central, arhitectul Ioanide, este un frate al lui Șun și al Meșterului Manole, toți mari creatori, sacrificînd pentru izbînda țelurilor propuse, în condiții de o mare diversitate. Acestea ar fi cîteva aspecte de ansamblu ale modului în care G. Călinescu înțelegea și valorifica tezaurul culturii populare.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **MUZICIENI DIN ROMÂNIA**. Este titlul celei mai recente lucrări a lui Viorel Cosma, al lexiconului său biobibliografic, vol. I (A-C), apărut la Editura Muzicală (1989, 334 p.).

Lucrarea a fost lansată, pe data de 25 aprilie a.c., la magazinul „Muzica" din București. Au luat cuvîntul Iosif Sava, Petre Ghelmez, Mircea M. Ștefănescu (redactorul cărții) și autorul lexiconului.

După o activitate lexicografică de mai bine de un sfert de veac, muzicologul Viorel Cosma, cunoscut și prin lucrările sale lexicografice mai vechi *Compozitori și muzicologi români* (1965) și *Muzicieni români* (1970, primul tiraj; 1971, al doilea tiraj), este în măsură să dea o lucrare exhaustivă, de mare utilitate pentru cercetătorii din țară și pentru cei de peste hotare.

Cu ample capitole dedicate marilor noștri folcloriști, lexiconul este și pentru cercetătorul melosului popular o lucrare de indiscutabilă utilitate, conținînd informații la zi despre folcloriști ca C. Brăiloiu, G. Breazul, H. Brauner, Gh. Ciobanu, Ilarion Cocișiu ș.a.

Așteptăm cu real interes volumele următoare. *(I.D.)*

● **ZILELE ȘCOLII CONSTĂNȚENE**. În cadrul acestei manifestări de tradiție, a avut loc, pe data de 29 mai 1989, în comuna Băneasa din județul Constanța, cea de a VIII-a ediție a simpozionului de folclor, la care au asistat numeroși elevi de la școlile din localitate, profesori din comuna-gazdă și din localitățile învecinate.

Cuvîntul introductiv a fost rostit de Nicolae Demostene, primarul comunei Băneasa.

Au susținut apoi comunicări: Vasile Adăscăliței, *Creații eminesciene folclorizate*; Iordan Datcu, *Ilarie Chendi, Perpessicius și D. Murărașu — editori ai colecției de literatură populară a lui M. Eminescu*; Eugenia Vâjiac, *„Tinerețe fără bătrînețe..." într-o ipostază eminesciană*; Ion Faiter, *Folclorul literar — deschidere către unele aspecte ale creației eminesciene*; Nicolae Rotund, *Romantism și folclor în mitul codrului la Eminescu*; Elena Dolgonencu, *Creația eminesciană de inspirație folclorică în programele școlare.*

În cuvîntul de închidere, Olga Duțu, inspector școlar general al Inspectoratului Școlar Județean Constanța, a recomandat profesorilor să utilizeze în cadrul procesului de învățămînt cîștigurile științifice dobîndite din expunerile prezentate.

Cît privește utilitatea în genere a acestor simpozioane, profesoara Elena Dolgonencu, directoarea Școlii nr. 2 (clasele V—VIII), ne-a spus că ele sînt momente memorabile deopotrivă pentru profesori și elevi. *(I.D.)*

„FIERTUL MĂRGICII” — O REPREZENTARE COSMOGONICĂ ARHAICĂ

VINTILĂ MIHĂILESCU,
RADU RĂUTU

Există în folclorul român o temă răspîndită în toată țara, cunoscută sub denumirea de „fiertul” sau „bătutul mărgicii” și care relatează despre „nașterea” balaurului. Iată cum o prezintă Ion Mușlea și Ovidiu Bîrlea pe baza răspunsurilor la chestionarul lui Hasdeu : „. . . la o anumită epocă, mai ales vara sau toamna, se strîng grămezi de mai mulți șerpi” și „se bat”, „se luptă”, „încep a sufla și a face o movilă de spume, deasupra căreia se alege piatra scumpă sau diamantul”. Unul din șerpi, „mai șiret”, „mai mare”, „mai viteaz”, o înghite, o ia în gură și devine balaur, face aripi și pleacă zburînd prin văzduh unde este văzut „purtînd norii” de ploaie etc.

În paralel este consemnată o altă origine a balaurului : șarpele să nu fi fost văzut de nici un om timp de 7, 9, 15 sau și mai mulți ani, să nu fi văzut nici lumina soarelui sau să nu fi fost văzut de ea și nici chiar de privighetoare. În acești ani, el crește foarte mare, devine balaur, capătă aripi și picioare și se suie în nori. Sau, într-o variantă din Ohaba, după 9 ani [șarpele care a înghițit piatra scumpă] iese din scorbură ca balaur și atunci se sloboade un nor și-l ridică cu sine să conducă furtunile. Sînt înregistrate și combinații între cele două modalități [1].

Informații asupra acestei teme găsim în numeroase alte culegeri și lucrări de referință. „Balaurul se face din șarpele care a înghițit mai degrabă piatra cea scumpă ce o fac iei ; 7 ani după aceea capătă aripi și picioare și solzi ca galbenii, iar înlăuntru foc” — consemnează Elena Niculiță-Voronca [2] o mărturie din Bucovina. În zona Munților Apuseni, Maria Ioniță înregistrează numeroase relatări despre balaurul făcut din șarpe care stă ascuns 7 ani, nevăzut nici măcar de păsărica numită Piți'mpărătuș, precum și despre „mărjaua șerpilor” („S-adună laolaltă șapte șerpi și ei suflă unu către altu și-n mijlocul lor se face on sclăbuc. Și sclăbucu ala se face o mărje”). Despre acești balauri se știe apoi că poartă ploile pe cer, atît cele mănoase cît și grindina, zăpada etc., fiind negri sau albi, după caz [3].

---

[1] Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorică* — din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu, București, Editura Minerva, 1970.

[2] Elena Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român*, adunate și așezate în ordine mitologică de . . ., Cernăuți, 1903.

[3] Maria Ioniță, *Cartea vîlvelor*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 431—439, București, 1989

Această „piatră nestemată" o întîlnim apoi frecvent ca temă independentă („piatra şerpilor"), caz în care îi sînt atribuite puteri magice (celui care intră în stăpînirea ei i se împlinesc toate dorinţele ; el înţelege limba vieţuitoarelor, devine „năzdrăvan" etc.). Există şi relatări în care „piatra şerpilor" apare alături de „bătutul mărgicii" sau măcar cu o aluzie la această origine a ei. Vom prezenta în continuare cîteva texte reprezentative referitoare la „piatra şerpilor".

Basmu cu Petrică, nume scump şi minte mare[4] : Un cuplu naşte la bătrîneţe un copil pe care l-au botezat „Petrică, nume scump şi minte mare". Moşul se duce să-i găsească un frate şi în drum salvează un pui de şarpe de la nişte copii care vroiau să-l omoare. Puiul de şarpe este crescut împreună cu Petrică. Într-o zi, pe cînd păzeau vacile împreună, şarpele îl ia pe Petrică şi merg împreună la părinţii lui : „Cînd l-a plesnit cu coada, l-a suit drept în spinare, s-a săltat şi a zburat cu el. Îl duce depărtare de un km de taică-său. Ce spune :

— Măi frăţioare, vezi casele alea mari?

— Da!

— Acolo e tata şi mama care m-a născut pe mine. Tu să te duci acolo şi bagă de seamă cum intri pe poartă sînt nişte lei cu gurile căscate, şăd cînd-cînd să te-nghită! Da'tu să treci fără nici o frică, că-s numai fotografiile (sic!) lor. La uşă cînd ajungi stai în genunchi pînă la trei camere, că taică-meu cu maică-mea au leagăn de mătase, se leagănă amîndoi".

Băiatul face întocmai, şi cînd ajunge la împăratul şerpilor acesta îi zice :

„— Ce e cu tine, om mirean, că pe moşiile mele nici pasăre măiastră, dar tu om mirean?

— Împărate luminate, să trăieşti zile multe şi bune, dar să vedeţi d-un băiat de-al Dumneavoastră".

Recunoscîndu-l pe fiul lor, împăratul şerpilor îl întreabă pe Petrică ce să-i dea.

„— Nu-mi trebuie nimic, decît singur oglindiţa de sub limbă". Împăratul nu vrea să i-o dea, dar este înduplecat de şerpoaică cu următoarele vorbe :

„— Hai, mă împărate, hai, mă omule, că noi ne strîngem şerpi mai mulţi, ne luăm la bătaie şi după aia facem pietricica la loc, dar băiat nu mai facem!"

Împăratul şerpilor scoate atunci o oglindă de sub limbă, o spală şi o pune Petrică sub limbă. Mai stă o vreme acolo, află că „toate florile care ţin pe faţa de pămînt erau puse de el" (de şarpe), apoi se întoarce acasă, unde o trimite pe mama sa în peţit după fata de împărat. După ce trece cu bine, datorită oglinzii/pietrei fermecate, probele la care îl supune împăratul, se însoară cu fata acestuia şi, după alţi 9 ani în care pleacă în lume şi stă „mut şi orb", devine împărat.

---

[4] În : Gheorghe Vrabie, *Basmul cu soarele şi fata de împărat*. Poveşti, snoave şi legende argeşene, Bucureşti, Editura Minerva, 1973, p. 79 — 86.

Același scenariu îl regăsim, cu inevitabile variațiuni, într-o serie de alte basme [5].

„Piatra șerpilor" este asociată în mod curent „fiertului mărgicii", din care provine, în credințele populare din Munții Apuseni : „Am auzit din bătrîni că erau șepte șerț ș-a optulea era așa în culori și ave șepte inele pă el de aur. Și ei aveau o tavă de aur și pă tavă era un pahar de aur. Șerțî aia șepte băteau cu coada. Cum băteau cu coada, așe crește spuma de să face mărja în păhar ... Aia cine-o putut s-o ieie? Numai fată curată care s-o dus pe burtă pîn-o ajuns la ei. Dacă lua mărjaua aia, mărjaua împline dorința ce vre să i se împlinească" [6].

Relatările independente, în care apare doar „piatra șerpilor" cu puterile sale miraculoase sînt și mai numeroase : „Balaurii iau piatra cea scumpă, diamantul, în cap și pe unde se duc strălucește ca soarele. Cine o are e foarte norocos (...). Piatra ceia zice ca să fie așa mare cît un ou ; cine o are, ce va gîndi aceea va avea, trebuie să fie omul însă fără păcat, să o poată căpăta" [7]. „Năzdrăvan zice că-i acela care are piatra cea scumpă sub limbă, ce o poartă sub limbă șarpele" [8]. „Un om a căzut, căutînd toamna bureți, în groapa șerpilor. Acolo era și cel mai mare : balaurul. Pămîntul s-a închis și el a rămas acolo cu ei. Balaurul l-a îndemnat să lingă din piatra aceea a lor, de unde lingeau și ei și cu aceea s-a hrănit pînă primăvara la Blagoveștenie. Atunci s-a deschis pămîntul și el a ieșit". Într-o altă variantă se spune că omul lingea piatra bălăuroaicei din cap și se făcuse gras, frumos și cuminte [9].

Uneori „piatra șerpilor" este înlocuită direct cu saliva acestora : în acest caz, șarpele îi scuipă în gură eroului și acesta devine știutor al limbii animalelor sau capătă forță [10].

După știința noastră, acestor teme, aparent independente, nu li s-a dedicat nici o analiză expresă, deși ele păstrează, dincolo de proliferarea folclorică în care au fost antrenate, o suficientă coerență simbolică, de natură să ne dezvăluie, *prin însăși logica sa internă*, un autentic scenariu cosmogonic. Această ipoteză vom încerca să o argumentăm în cele ce urmează.

Scenariul mitic

Despre Șarpe — „animalul metamorfozat", cum îl numește Bachelard — s-a scris mult. Se știe că de simbolistica lui sînt legate unele dintre cele mai vechi reprezentări umane (o serie întreagă de grafiți din epoca paleolitică sînt, după unii cercetători, reprezentări simbolice ale Șarpelui). S-a consemnat apoi vocația pe care o are Șarpele, în cele mai diverse culturi, de a simboliza și a uni în ambivalența simbolismului său polii existenței : haos și ordine, materie și spirit, masculin și feminin, viață și moarte, bine și rău [11]. Șarpele „este femelă și mascul totodată, este gemeni în el însuși, ca atîția mari zei creatori, care sînt totdeauna, în reprezentările lor prime, șerpi cosmici. Șarpele nu reprezintă deci un arhetip, ci un complex arhetipal, legat de recea, vîscoasa și subterana noapte a originilor : toți șerpii posibili formează împreună o unică multiplicitate primordială, un indivizibil Lucru (Chose) primordial, care nu încetează de a se descolăci, de a dispărea și de a renaște". Acest „Lucru primordial" nu este altceva decît „viața în latența sa", este „repaosul, potențialul din care provin toate manifestările" [12]. De unde concluzia lui Gheerbrand : „Șarpele vizibil nu apare deci decît ca scurta încarnare a unui Mare Șarpe invizibil, cauzal și atemporal, stăpîn al principiului vital și al tuturor forțelor naturii. Este un bătrîn zeu primar, pe care îl regăsim la începutul tuturor cosmogenezelor, înainte ca religiile spiritului să-l fi detronat" [13].

---

[5] Vezi de pildă : *Povestea lui Furga-Murga*, în George Catană, *Povești poporale din Banat* (culese din gura poporului) de ..., București, Editura Tineretului, 1961, p. 68 — 69 ; *Șarpele moșului*, în Dumitru Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, București, 1893, p. 309 — 323 ; *Trifan hăbăucul*, în Ion Pop Reteganul, *Povești ardelenești* (culese din gura poporului) de ..., partea I, p. 3, Brașov, Tipografia I. Ciurcu, 1888.

[6] Maria Ioniță, *op. cit.*, p. 148.

[7] Elena Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 812.

[8] *Ibidem*, p. 849.

[9] *Ibidem*, p. 839.

[10] Tache Papahagi, *Mic dicționar folcloric*, București, Editura Minerva, 1979, p. 463.

[11] Vezi, de pildă, Ivan Evseev, *Cuvînt—Simbol—Mit*, Timișoara, Editura Facla, 1983.

În scenariul „fiertului mărgicii" găsim, la început, această „multiplicitate primordială" despre care vorbește Gheerbrand : se adună la un loc „mai mulți șerpi" sau „șapte șerpi" sau „toți șerpii din lume" etc. Aceștia „suflă" unul peste altul, „se bat în limbi" pentru a face „o spumă", „un sclăbuc" sau, direct, pentru ca „din balele lor" să se aleagă piatra prețioasă. Are loc o masturbare simbolică, „balele, suflatul" etc. fiind substitute ale seminței fecundatoare. Apoi unul dintre șerpi înghite mărgica, prin aceasta autofecundîndu-se de fapt și trecînd astfel de la potențial la manifest, din registrul nediferențialului nocturn în cel al vieții diurne. Prin autofecundare Șarpele devine Balaur, trecînd într-un alt registru de existență. Simbolismul pietrei prețioase ne indică și el clar această transfigurare : „pietrele prețioase sînt simbolul unei transmutări de la opac la translucid și, într-un sens spiritual, de la tenebre la lumină, de la imperfect la ficțiune" [14]. Jung interpretează și el simbolismul pietrei prețioase ca semn al unei „înnoiri divine" [15].

Divinitatea astfel născută este un *zeu al vegetației*, al cărui principal atribut este acela de *stăpîn al apelor*, și, într-un sens mai extins, al Vieții. În această ipostază simbolismul șarpelui este din nou polimorf. Într-o formă sau alta Balaurul „poartă ploile", dacă nu chiar *este* nor de ploaie. Ambivalent prin excelență, el întrunește în sine potențe benefice și malefice, putînd să aducă ploaia sau să o zăgăzuiască, abătînd seceta asupra pămîntului, după cum poate aduce apa fertilizatoare a ploii sau pe cea devastatoare a potopului, a grindinii etc. El este în sine „balaurul ploii" și „balaurul secetei" [16], „balaurul alb" care „aduce zăpadă și gheață" și „balaur negru", care „poartă ploile" [17].

Ca oricărui mare zeu i se aduceau, probabil, jertfe, pentru a-l îmbuna și a-i cere viața pămîntului și a oamenilor. Ecouri tîrzii ale unor astfel de practici rituale am putea vedea în relatările, frecvente în basme, în care balaurul reclamă jertfa fecioarelor pe care „le mănîncă" în schimbul apei din fîntînile și iazurile pe care pusese stăpînire, prîjolind o împărăție întreagă. (Mai există și în prezent culturi în care Șarpelui sacru i se aduc jertfă tinere fecioare, care sînt logodite simbolic cu acesta pentru a asigura fertilitatea pămîntului. Astfel, de pildă, tribul Ewe, din Africa Occidentală, practică o orgie rituală în perioada de germinare a grînelor, care are semnificația unei hierogamii — tinerele fete fiind oferite zeului (șarpe Python) — și care este menită să asigure fertilitatea pămîntului [18]).

---

[12] Articolul lui Alain Gheerbrand despre șarpe în : Jean Chevalier și Alain Gheerbrand, *Dictionnaire des symbols*, Paris, Seghers et Jupiter, 1973, vol. IV, p. 181 — 198.

[13] *Ibidem*.

[14] Jean Chevalier și Alain Gheerbrand, *op. cit.*, vol. IV, p. 16.

[15] C. G. Jung, *Types psychologiques* (3ème édition), Genève, Libraire de l'Université, Geirg. & Cie, 1968, p. 189.

[16] Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 186 — 187.

[17] Maria Ioniță, *op. cit.*, p. 172.

Revenind însă și rezumîndu-ne strict la scenariul nostru, acesta ne apare ca întrunind toate atributele unei reprezentări cosmogonice arhaice, solidare unei agriculturi stihinice, transfigurînd *sui generis* misterul Nașterii și renașterilor vegetației și, mai larg, al ciclicității Vieții [19]. Periodicitatea cu care are loc „fiertul mărgicii" (în fiecare vară sau toamnă, atunci cînd își schimbă șerpii pielea, o dată la șapte ani etc.), precum și ascunderea în străfundul pămîntului a șarpelui care a înghițit mărgica nu au decît menirea de a sublinia *ciclicitatea* „materiei de moarte" și a „materiei de viață" — cum ar spune același Bachelard —, ieșirea ritmică a Vieții din noaptea germinativă peste care este stăpîn Șarpele. Iar metamorfoza Șarpelui în Balaur nu este decît metamorfoza eternelor potențe, a nediferențiatului nocturn în manifestările diurne ale Vieții, care sînt doar aspectele de umbră și lumină ale ordinii profunde a lumii, drept care și sînt unite în ambivalența simbolismului ofidian. „Fiertul mărgicii" este astfel ***modelul Nașterii prin excelență***, adică reprezentare cosmogonică.

Scenariul ritual

Ritualurile de inițiere au totdeauna ca punct central al lor moartea simbolică a neofitului, prin care acesta părăsește lumea sa anterioară pentru a se re-naște ca inițiat, deci într-o nouă condiție existențială. De regulă, această re-naștere rituală își are modelul în Nașterea prin excelență, care este aceea a mitului cosmogonic, mit și rit alcătuind o unitate funcțională cu valoare de „normă" a unei lumi culturale particulare.

„Fiertul mărgicii", ca reprezentare cosmogonică, își are pandantul ritualic în „piatra șerpilor", a cărei semnificație inițiatică urmează să o argumentăm pe scurt în continuare.

„Piatra șerpilor" este, după cum am văzut că o arată o serie de texte, piatra prețioasă „fiartă" de șerpi, aceeași care, înghițită de unul dintre șerpi, îl metamorfozează pe acesta în Balaur, deci îl trece într-o condiție existențială superioară. După acest model se face — și trebuie să se facă — și re-nașterea simbolică a inițiatului, acesta „înghițind" la rîndul lui „piatra șerpilor" (o pune sub limbă, o linge, uneori șarpele doar îi suflă sau scuipă în gură, adică procedează la fel ca pentru „fiertul mărgicii"). Prin aceasta are loc transformarea „miraculoasă", schimbarea de condiție, eroul cunoscînd de acum glasul păsărilor și al celorlalte vietuitoare, devenind „năzdrăvan", „cuminte" (cu-minte), avînd puteri magice sau devenind chiar împărat.

Re-nașterea simbolică este precedată de moartea simbolică, ***regresus ad uterum***, obligatorie în orice ritual de inițiere. Eroul trebuie să pătrundă sub pămînt unde „nici pasăre măiastră nu pătrunde" sau intră (cade) în groapa șerpilor și „pămîntul se închide" peste el „pînă primăvara la Blagoveștenie" etc. Acolo află piatra prețioasă, pe care o primește de la „Împăratul șerpilor" sau de la „Balaur" ca recompensă pentru faptele sale.

---

[18] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 39 — 40.

[19] „Creativitatea religioasă a fost suscitată nu de fenomenul empiric al agriculturii, ci de misterul nașterii, morții și al renașterii identificat în ritmul vegetației" — Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 42.

Există apoi o serie întreagă de detalii ce țin de un scenariu de inițiere și pe care le găsim răspîndite în diferite texte. Astfel, la „piatra șerpilor" nu poate ajunge decît „om curat": „Aia (piatra) cine-o putut s-o ieie? Numai fată curată..." [20]; Trifan hăbăucul din basmul cules de Pop Reteganul este și el un „suflet curat" ș.a.m.d. Tot de legile inițierii ține și legămîntul lui Petrică din *Basmu cu Petrică, nume scump și minte mare* de a rămîne 9 ani „mut și orb" înainte de a ajunge împărat. În „istoria evoluției credințelor și religiilor naturiste, care au determinat devenirea multor simboluri arhetipale, ființele sau obiectele totemice, ca întruchipări ale forțelor naturii divinizate, mai întîi, sînt imagini simbolice ale strămoșilor mitici, apoi se transformă în obiecte și ființe apotropaice ca, în cele din urmă, să fie incluse în farmacopeea populară ca remedii împotriva bolilor" [21]. Acesta pare să fi fost și cazul Balaurului și a pietrei sale prețioase pe care, căzută din scenariul mito-ritual originar, o întîlnim în diverse locuri cu felurite puteri tămăduitoare. „Cînd mușcă șerpii vitele, să spală locu mușcăturii cu apă dăpă mărja și să tămădește" [22]. Tache Papahagi, în dicționarul său, ne aduce și el cîteva mărturii în acest sens [23].

În ciuda sinuozităților și întrepătrunderilor proprii oricărei deveniri folclorice, se păstrează în memoria orală a poporului nostru mărturii suficient de coerente pentru a putea fi articulate, conform logicii interne a construcțiilor mito-simbolice, într-un scenariu mito-ritual arhaic care, la rîndul său, prin unitatea și semnificația sa pierdute ar putea explica proveniența unor transfigurări relativ independente și recente — singurele de care putem avea însă cunoștință directă. „Fiertul mărgicii" și „piatra șerpilor", teme folclorice circulînd în nenumărate variante, vin astfel să se explice reciproc ca ecouri în timp ale unui scenariu mito-ritual din care, odată, făceau probabil parte.

Semnificații și diferențieri

Am încercat în cele de mai sus să reconstituim, din relatări folclorice, imaginea probabilă a unui scenariu mito-ritual străvechi. Nu ne-a interesat — și nu ne va preocupa nici în continuare — stabilirea vechimii lui, a ariei de răspîndire ș.a.m.d., ci doar o „autentificare" a *identității* sale. Tot ceea ce putem spune este că structura proprie acestui scenariu indică o reprezentare arhaică, în care Șarpele este încă acel „bătrîn zeu primar", de dinaintea religiilor spiritului care aveau să-l detroneze. Ceea ce spune Bachelard despre Ouroboros ar putea fi afirmat, *mutatis mutandis*, și despre Șarpele-Balaur, și anume că aceasta „e dialectica materială a vieții și a morții, moartea care izvorăște din viață și viața care izvorăște din moarte, nu conform contrariilor logicii platoniciene, ci ca o inversare la nesfîrșit a materiei de moarte și a materiei de viață". Este o reprezentare primitivă, predualistă, în care formele vieții sînt manifestări capricioase ale unei realități mai profunde, tainice și eterne, peste care este stăpîn Șarpele.

---

[20] Maria Ioniță, *op. cit.*, p. 148.
[21] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 162.
[22] Maria Ioniță, *op. cit.*, p. 150.
[23] Tache Papahagi, *op. cit.*, p. 461 — 462.

Această structură destul de bine individualizată, prin particularitățile ei clare, ne permite — și ne obligă într-un fel — să diferențiem temele folclorice derivate, probabil, din scenariul mito-ritual analizat mai sus, de alte apariții, cu alte semnificații, ale șarpelui în folclorul român.

În această direcție, care continuă, de fapt, la alt nivel, încercarea de circumscriere a identității scenariului mito-ritual denumit „bătutul mărgicii", analiza trebuie să se oprească în primul rînd asupra baladei *Șarpele* și a numeroaselor sale variante [24].

O primă interpretare sistematică a acestui motiv epic aparține Sabinei Ispas, care vede în șarpele din baladă un *genius loci*, legat de cultul strămoșilor și înrudit deci cu „șarpele casei". Înghițirea eroului de către șarpe și salvarea lui de către un voinic, cu care se leagă apoi frate de cruce, este recunoscută ca o moarte simbolică, avînd însă doar o semnificație social-reparatorie : șarpele apare ca „reprezentant al familiei ultragiate", mediind, împreună cu voinicul străin, trecerea eroului din familia cu păcat, a cărei spiță nu trebuia să se perpetueze ca atare, într-o nouă familie, aceea a voinicului cu care devine frate [25].

O altă interpretare, dezvoltată pe larg de Eugen Agrigoroaiei, vede în balada *Șarpele* — la care adaugă o serie de alte balade, mai mult sau mai puțin înrudite, în care apare ca central episodul înghițirii de către șarpe și salvării omului de către un voinic ce-i va deveni frate — ecouri certe ale unui ritual de inițiere străvechi. Într-adevăr, motivul înghițirii și regurgitării eroului de către un monstru (balaur, balenă etc.) constituie un scenariu inițiatic prea bine cunoscut și prea răspîndit pentru a mai fi necesară argumentarea lui. De asemenea, „legarea frăției", ce survine după moartea simbolică a eroului, este interpretată în mod convingător ca pătrundere, în calitate de membru, într-o nouă categorie socială : „Salvarea are *acest scop expus*, invocat încă de la început, și anume legarea frăției, înfrățirea. Este o formă ritualică de pecetluire a inițierii, consemnînd unitatea strînsă dintre membrii 'uniunii' respective, cu rosturi militare, ciobănești sau vînătorești în care intră noul erou, tînărul salvat" [26].

---

[24] Redăm subiectul pe scurt al acestei balade, în prezentarea Sabinei Ispas : „Într-un loc singuratic, o femeie văduvă (sau un cuplu ajuns la bătrînețe) dă naștere unui copil. Acesta mușcă sînul mamei în loc să sugă. Mama îl blestează să fie rupt de șarpe cînd va atinge pragul tinereții. Șarpele, care crescuse odată cu el, sub talpa casei, îl prinde la timpul sorocit și « îl înghite jumătate, jumătate nu putea / Dă curele-ncrucișate, / Iatagane pă la spate ». Un străin călător îi vine în ajutor, ucide șarpele, îl salvează pe tînăr și îl duce la o stînă unde îi scaldă trupul în lapte dulce pentru a-l curăța de veninul șarpelui. Cei doi se prind frați de cruce. (Final prevăzut într-un grup de variante). Cînd efectele otrăvirii nu pot fi înlăturate, trupul tînărului mort este îngropat de către străin. (Final în cel de al doilea grup de variante)" — *Considerații asupra baladei Șarpele în folclorul românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 22, 1977, nr. 2, p. 177 — 186.

[25] Sabina Ispas, *op. cit.*

[26] Eugen Agrigoroaiei, *Țara neuitatelor constelații*, Iași, Editura Junimea, 1981, p. 95

Cele două interpretări nu sînt, de fapt, incompatibile, ele provenind însă din două atitudini metodologice relativ distincte, care se înfruntă adesea în exegeza datelor folclorice. În primul caz, prudența metodologică pragmatică reține interpretarea cît mai aproape de „linia textului", de „datul folcloric" imediat. Deși este recunocută valoarea de moarte simbolică a eroului înghițit de șarpe, deși este *consemnat* faptul că „o stabilitate de o asemenea factură (ca aceea întîlnită în cazul baladei *Șarpele*) este proprie textelor rituale, mai conservatoare și mai puțin expuse transformărilor și jocului memoriei informatorilor", precum și faptul că motivul „nașterii nelegale" „amintește de nașterea miraculoasă a eroilor fantastici" [27], toate acestea sînt *date* considerate însă insuficiente pentru a permite interpretarea, hazardată, a textului baladesc ca evocare epică a unui ritual de inițiere. Această „prudență" pozitivistă, lăudabilă în principiu, conduce însă uneori la interpretări „hazardate" „prin lipsă", cum ar fi aceea a șarpelui ca „reprezentant al familiei ultragiate".

În cazul celălalt, pentru a se găsi semnificația textului se apelează la numeroase alte „texte" care ilustrează o funcționalitate simbolică de aceeași natură cu aceea identificată în textul de referință. O atitudine metodologică mai „generoasă", dar supusă oricînd unor alunecări necontrolate și, în final, unor interpretări hazardate „prin exces" (în interpretarea scenariului de inițiere propusă de Agrigoroaiei se văd antrenate „Divinitatea asasinată", Persefona, legată de tema „străiniei", Dionysos și Cavalerul trac . . .).

În cazul de față, însă, cele două interpretări se pot completa, credem, reciproc. Într-adevăr, putem vedea în moartea și re-nașterea simbolică a eroului o dublă integrare : „pe verticală", în neam, și „pe orizontală", în societatea adulților, a membrilor deplini ai societății de apartenență, cele două aspecte fiind totdeauna legate în *riturile de trecere* la care sînt supuși tinerii societăților arhaice. Elementul inițiatic, propriu trecerii de la starea de natură (copilărie) la starea de cultură (maturitate), se întrepătrunde aici firesc cu patronajul unui *genius loci*, ținînd de cultul strămoșilor.

Am insistat atît de mult asupra acestei teme deoarece ea prezintă interferențe frecvente cu tema de care ne ocupăm în cele de față : în numeroase variante, șarpele poartă în cap piatra prețioasă, pe care o oferă eroului sau pe care acesta o obține crăpîndu-i țeasta. „După uciderea șarpelui-balaur voinicul străin ia, chiar la îndemnul monstrului, din țeasta sfărîmată a acestuia, piatra scumpă : « Iataganu' că-l scotea, / Drept în țastă îl izbea / Țeasta capului, / Unde-i pasă șarpelui. / În cap că-i găsea / Patru pietre nestemate, / Luminează lumea toată » "[28]. Sau, în varianta Teodor Bălășel consemnată de Agrigoroaiei : „Ia paloșu' în dreapta / Și sparge-mi căpățîna, / Că sînt pietre nestimate / De-mi plătesc cît lumea toată / Și-a ta osteneală-ntreagă" [29].

Cei doi autori se raportează la acest „element de scenariu" consecvent cu atitudinea lor metodologică generală. Sabina Ispas se rezumă la a consemna faptul că „deținătorii acestei pietre scumpe, în tradiția folclorică, dispun, la rîndul lor, de puteri magice" [30], fără a se hazarda în nici o altă considerație asupra rostului simbolic al pietrei prețioase în baladă. Agrigoroaiei arată și el că „nestematele, diamantul din alte variante, conferă eroului o putere magică de înstăpînire a lumii, ceea ce-l consacră, de fapt, în afara mitului". Vine apoi afirmația că „acest prețios amănunt completează cît se poate de bine sensul de ansamblu și se dovedește, la o privire mai atentă, un element intern, originar, al mitului" [31]. Argumentația se oprește însă aici, afirmația bazîndu-se mai mult pe un soi de „înrudire simbolică" ce se desprinde din context.

---

[27] Sabina Ispas, *op. cit.*, p. 181.

[28] *Ibidem*, p. 185.

[29] Cf. Eugen Agrigoroaiei, *op. cit.*, p. 94.

În ceea ce ne privește, problema care se pune este următoarea : în ce raport se află tema voinicului blestemat să fie înghițit de șarpe (balada *Șarpele* etc.) cu scenariul mito-ritual descris de noi ? Agrigoroaiei sugerează apartenența la același scenariu străvechi, dar nu spune și de ce, în timp ce Sabina Ispas se reține de la orice fel de sugestie. Nici o altă interpretare nu depășește pînă în prezent, după știința noastră, aceste două extreme.

O ipoteză comodă, dar prea speculativă, ar fi acreditarea ipotezei sugerate de Agrigoroaiei, care pare a-și găsi, prin interpretarea „pietrei șerpilor" ca scenariu de inițiere, argumentația care îi lipsea. Este vorba însă de tipuri diferite de inițiere, de scenarii rituale distincte. Înghițirea și regurgitarea eroului de către monstrul ofidian constituie un scenariu „post-cosmogonic" răspîndit, legat, în cazul de față, se pare, de cultul strămoșilor și riturile de trecere ale feciorilor. „Piatra șerpilor", pe de altă parte, își are modelul în reprezentarea cosmogonică a „bătutului mărgicii" și vizează o inițiere esoterică (cunoașterea limbii viețuitoarelor, puteri magice etc.), ce nu presupune „dobîndirea de forță". Că, ulterior, relatările folclorice au ajuns să apropie sau să combine, în evocările lor, cele două scenarii, nimic mai firesc, cu atît mai mult cu cît amîndouă erau construite pe simbolismul ofidian și amîndouă aveau o finalitate inițiatică. Nu este surprinzător deci că „piatra șerpilor" apare în balada *Șarpele*, precum și în alte teme epice, dar aceasta constituie, după părerea noastră, o contagiune tematică. Sincretismul propriu folclorului a unit simbolismul „pietrei șerpilor" cu acela al feciorului înghițit de șarpe, rezultînd relatări epice precum variantele de baladă amintite mai sus. Aceasta nu ne permite însă să străbatem necritic demersul invers, ce ar lega aceste mărturii epice de un presupus scenariu originar, unitar și a toate cuprinzător.

★

Simbolismul ofidian, în calitatea sa de „complex arhetipal", străbate o mare diversitate de creații culturale, din cele mai diferite colțuri ale lumii, constituind astfel un soi de „limbaj" universal. Dacă toate aceste creații culturale au într-adevăr „un aer comun de familie", grație tocmai acestui pseudolimbaj universal pe care îl împărtășesc, ele nu păstrează însă în mai mică măsură identitatea lor de „discursuri" distincte.

Un astfel de „discurs" am încercat să reconstituim în cele de față, construit cu mijloacele cunoscute ale simbolismului ofidian, dar avîndu-și coerența și semnificația sa proprie, dezarticulat și transfigurat apoi, după cum e regula, în cursul „comunicării folclorice".

---

[30] Sabina Ispas, *op. cit.*, p. 185.

[31] Eugen Agrigoroaiei, *op. cit.*, p. 94.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **CU MIHAI RĂDULESCU DESPRE „VEGHEA LUI JOSEF CARL HINTZ”.** Ion Bratu a prezentat în „Revista de etnografie și folclor”, nr. 3/1988, *Completări la biografia lui J. C. Hintz-Hințescu*. Mihai Rădulescu a publicat cu un an mai devreme o dramă într-un act : *Veghea lui Josef Hintz sau Tărîmul luminii* (Die schlaflosen Nächte des Josef Hintz. Lesdrama), în „Cîntarea României”, nr. 5/1987, p. 55—59, 62, în traducerea colorată a lui Victor Scoradet. Am dorit să aflăm în ce măsură noile informații aduse la lumină de colaboratorul nostru infirmă sau confirmă lucrarea dramatică.

M.R. : Admir perseverența nobilă de a elucida misterele vieții lui Hințescu, de care dau dovadă Ion Bratu și prietenul meu Constantin Negreanu — căruia, de altfel, îi este dedicat textul teatral menționat, pentru osîrdia reeditării importantului paremiolog. Acum, datorită celui dintîi, sărăcia culegătorului de folclor ne cutremură și mai mult : cînd ai șase copii, să fii în situația de a te trage cu o parte din ei la fiul cel mai mare... însă cea mai profundă gratitudine i-o port cercetătorului pentru a fi descoperit fotografia unică a folcloristului, iar „Revistei de etnografie și folclor” pentru a o fi pus în circulație.

Red. : Acum vă puteți confrunta personajul cu persoana din realitate. Seamănă?

M.R. : Sînt identici! Văd că vă miră afirmația : sînt identici, așa cum și noi doi semănăm extrem de mult prin pasiunea pentru spiritualitatea neamului ; ne identificăm prin strădania de a ne lăsa tot mai adînc pătrunși și modelați de această spiritualitate specifică, unică în lume, singura ce ne poate reda, ca ființe individuale, nouă înșine, pentru a ne aminti de strigătul lui Eminescu din *Oda*...

Red. : Insist totuși : ca trăsături fizice, în ce măsură seamănă cei doi Josef Carl Hintz?

M.R. : Trăsăturile se mută din planul biologic în cel antropologic datorită expresiei. Iar expresia celor doi grăiește de un singur mare visător.

Red. : Anume?

M.R. : Fruntea înaltă a lui Hințescu, ușor înclinată spre spate, sugerează un atac pieziș al nemuririi. Așa luptînd, culegătorul de proverbe a învins-o. Ovalul distins al figurii sale este împodobit cu niște mustăți dese, subțiate la extremități ; ele îi conferă un aer de mușchetar. Ciocul îi definește finețea, îi atribuie ceva din prestanța unui om al cărții și al catedrei. Din întregul chipului ornat de pince-nez emană intelectualitate, bunătate, deschidere, puritate și multă austeritate lăuntrică, deloc incisivă. Gîtul îi era suficient de înalt, să pot afirma că privea ușor pe deasupra creștetelor celorlalți, către visul său, întocmai ca personajul meu.

Red. : Orice afirmație se cuvine dovedită. Acceptați s-o faceți printr-un extras din drama dumneavoastră în două personaje?

M.R. : Mai întîi aș fi dator să le prezint, folosind cuvintele piesei : „*Josef Carl Hinz*, înclinînd către bătrînețe. Miopie și neîndemînare ce îl fac ușor ridicol, iar acest ridicol, prin contrast, îi amplifică măreția desuetă. *Therese Hintz*, soția predecesorului ; aceeași vîrstă ; cîteodată o luminează firea ei de odinioară, romantică ; s-ar părea că are principii solide ; adevărul este că prejudecățile sale sînt mai solide”.

Red. : Unde se petrece acțiunea?

M.R. : Acasă la culegător, în Brașov.

Red. : Cum ați văzut casa lui?

M.R. : „O masă încărcată cu cărți voluminoase, cu stive de caiete și de hîrtii, lumina unei lumînări. Soția sa se împarte între un cazan unde fierbe rufe și o scîndură de călcat. Încăperea e străbătută de sfori de care atîrnă lenjerie pentru diverse vîrste. Înghesuială și sărăcie, dar o bibliotecă impresionantă”.

Red. : Ce socotiți a fi adus nou în biografia lui Iosif Carl Hintz cu piesa dumneavoastră?

M.R. : Umbra vieții!

● **„VALORI CONFIRMATE ÎN TIMP”.** Sub acest titlu, în „Contemporanul” (23 iunie 1989), Cristina Rădulescu-Pașcu face aprecieri privind două importante lucrări apărute la Editura Muzicală : *Folclor muzical din Bistrița-Năsăud*, de Constantin Zamfir, și *Cîntecul zorilor și bradului*, de Mariana Kahane și Lucilia Georgescu-Stănculeanu, ultima lucrare făcînd parte din „Colecția Națională de Folclor”. Cu privire la a doua lucrare, autoarea recenziei remarcă faptul că „este vorba de o specie proprie folclorului românesc, nefiind semnalată la alte popoare europene, reprezentînd «cel mai vechi strat de cîntece românești păstrat pînă astăzi»”. Aparatul critic, subliniază autoarea articolului, „sporește valoarea deosebită a acestei lucrări ce va reprezenta, de acum înainte, un punct de referință pentru orice altă incursiune în acest domeniu al folclorului românesc”. *(I.D.)*

TARAFUL CODRENESC

DUMITRU IEDERAN

NOTĂ MARGINALĂ

Valoroasa formaţie instrumentală tipică a lăutarilor săteşti dintr-o întinsă parte a Transilvaniei, alcătuită din vioară-primă, vioară (sau violă) de acompaniament cu trei coarde întinse deasupra unui căluș retezat orizontal, călcate deodată cu arcuşul, cu o digitaţie care îngăduie intonarea unei bogate serii de trisonuri, şi un contrabas de talie mică sau cel obişnuit, este tot mai rară. Moda orchestrelor populare ,,de concert", cu mulţi, de fapt prea mulţi instrumentişti, în paguba cîntecului popular autentic, a dus, din nefericire, la părăsirea pe scară largă a tarafului sătesc de trei instrumente, ca şi a limbajului său armonic, totodată interesant şi fermecător, de dragul unor formaţii mai mari şi armoniei de tip occidental, practicată de lăutarii de la oraş. În dorinţa de a populariza taraful tradiţional amintit, i-am închinat recent (1988) cea mai mare parte a unui disc-document din prestigioasa serie scoasă de Casa de discuri Electrecord, sub frontispiciul ,,Colecţia naţională de folclor", de sub oblăduirea Institutului de Cercetări Etnologice şi Dialectologice. Cu indicativul EPE 03319, discul *Armonii transilvane* (*Transylvanian Harmonies*) cuprinde înregistrări pe care le-am făcut în anul 1941 cu trei asemenea formaţii din judeţele Bistriţa-Năsăud, Cluj şi Mureş, alături de un taraf de alt tip din fostul judeţ Făgăraş, înregistrat, tot atunci, de Constantin Brăiloiu.

Dumitru Iederan din Carei, autorul scrierii de faţă, s-a dedicat cu fervoare punerii în valoare a formaţiei de care este vorba. Muzician deosebit de înzestrat, cîntă cu dăruire şi măiestrie din ,,ceatără", cum i se spune în partea locului viorii populare, pe care a deprins-o din fragedă copilărie în cel mai neaoş spirit tradiţional. Mînuieşte şi celelalte instrumente ale tarafului : ,,contra", respectiv vioara specifică de acompaniament, şi ,,gorduna", un contrabas micuţ cu două strune, precum şi contrabasul propriu-zis. Cu taraful său, compus din vioară-primă, două ,,contre" şi o ,,gordună", întemeiat în 1979, a cîntat în repetate rînduri, a făcut o seamă de înregistrări în studiourile Radioteleviziunii şi Electrecordului, iar în primăvara anului 1988 a participat la o bine venită acţiune de cunoaştere a folclorului românesc autentic, desfăşurată la Geneva, în cadrul Arhivelor Internaţionale de Muzică Populară (întemeiate, cum se ştie, de Constantin Brăiloiu), şi la Paris, la ,,Casa de cultură a popoarelor". Un disc Electrecord cu ,,Taraful Dumitru Iederan", aşteptat cu nerăbdare, va fi de real folos atît muzicienilor, cît şi tuturor iubitorilor de cîntec popular autentic, din ţară şi de peste hotare.

Dumitru Iederan este de fel din Stîna, judeţul Satu Mare. S-a născut la 31 august 1956. A absolvit Liceul pedagogic de învăţători din Carei şi a urmat cursurile Şcolii populare de artă din localitate. Din iniţiativa şi cu sprijinul directorului Casei pionierilor şi şoimilor patriei din Carei, prof. Mihai Berteanu, i s-a încredinţat conducerea catedrei de taraf, în cadrul căreia predă copiilor ,,ceatăra", ,,contra", ,,gorduna", contrabasul şi acordeonul. Cu elevii săi şi cu formaţiile instrumentale ale acestora, a participat, cu lăudabile succese, la o seamă de concursuri din cadrul Festivalului naţional ,,Cîntarea României", la înregistrări sonore şi filmări pentru Radioteleviziune, precum şi la cîteva tabere de copii din ţară şi străinătate, în R. Ungară şi U.R.S.S. Este, totodată, animatorul unui cerc de solişti vocali, cu care pune în valoare tezaurul folcloric local. Apreciindu-se prodigioasa activitate pe care o desfăşoară, i s-a încredinţat şi conducerea orchestrei de muzică populară a Casei orăşeneşti de cultură din Carei.

Adaug că, de voie, de nevoie, Iederan este şi lutier ! A construit singur patru ,,contre" şi, ajutat de nişte prieteni, o ,,gordună", instrumente frumoase şi de calitate.

Fără să fi avut parte de o şcoală specială de educaţie muzicală, Dumitru Iederan s-a hotărît să împărtăşească şi altora cunoştinţele practice pe care le-a dobîndit în legătură cu taraful codrenesc şi cu muzica acestuia. A aşternut deci pe hîrtie scrierea care urmează, care, după opinia mea, se aşază cu cinste alături de cele cîteva apărute pînă în prezent, referitoare la acest tip de taraf sătesc atît de interesant.

TIBERIU ALEXANDRU

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 441–458, Bucureşti, 1989

Denumirea „taraf”, în Codru — zonă etnografico-folclorică aflată la sudul și sud-estul județului Satu Mare și în ținuturile învecinate din județele Sălaj și Maramureș —, este relativ nouă. A fost introdusă de vreo două decenii, numind la început unele formații instrumentale populare de la oraș, mai tîrziu și pe cele sătești. Micilor grupe lăutărești rurale li se spunea — și li se mai spune încă — mai ales „ceatarîși”, dar și „bandă” ori chiar „gașcă”, fără vreun înțeles peiorativ: bunăoară „Banda lui Izidor”, vestit „ceatarîș” din satul Stîna, comuna Socond, județul Satu Mare. Prin „ceatarîși” (nu „ceterași” ca pe alocuri, confuzie care se face adesea) nu se înțeleg doar instrumentiștii care cîntă din „ceatără”, din vioara obișnuită, ci și ceilalți instrumentiști ai formațiilor: „contralăii”, cărora li se mai spune „braciști” ori „braicioși”, respectiv cei ce acompaniază cu „contra”, un soi de violă, și „gordonoșul”, cel de la „gordună”, adică contrabasistul.

Taraful codrenesc tradițional este alcătuit din unul sau doi „ceatarîși” (violiniști) care cîntă melodia, unul sau doi „contralăi” care susțin

„Ceatarîș-primaș” și „contralău”

acompaniamentul cu „contra”, unul realizînd o țiitură (formulă de acompaniament) „românească”, marcînd prin acorduri atît timpii cît și contratimpii, iar celălalt realizînd o țiitură în acorduri pe contratimpi, uneori în contratimpi sincopați, și „gordonoșul”, care intonează sunetele de bas ale armoniei cu „gorduna”, un fel de contrabas de talie mică. Ei cîntă numai din instrumente, nu și din gură, ca lăutarii altor meleaguri. Cîntă la joc și la petreceri, fiind cei mai fideli cunoscători ai muzicii instrumentale din zonă. Este așadar trioul transilvănean clasic: vioară — vioară de acompaniament — contrabas, într-o formă ușor amplificată uneori, cu două viori de acompaniament și chiar cu două viori-prime. Tarafurile codrenești, mai ales cele mici, prezintă un repertoriu muzical zonal tradițional bine conturat. Ele au preluat din străbuni tezaurul folclorului muzical din partea locului, păstrat din generație în generație. Sînt alcătuite din instrumentiști înzestrați — unii vestiți —, fiecare cîntînd de obicei din unul sau două instrumente. Demni de amintit sînt următorii „ceatarîşi" din Codru: Şandoru Părăscuţii (decedat în 1952), Ioan Domuţa, zis Ionu Lichii (decedat în 1978), Gavril Sabău, zis Găvrila Vili (decedat în 1942?), Gheorghe Toduţ, Izidor Şerban, toţi din Stîna — Satu Mare, ca şi vestitul ,,contralău" Vasile Motişan; apoi ,,ceatarîşii" Florea Blidaru din Babţa — Satu Mare (născut în 1931), Ioan Lingurar, tatăl şi feciorul, din Homorodu de Jos — Satu Mare, Vasile Biro din Cehal — Satu Mare, Pavel Costinaş (decedat) şi Ioan Hainal (născut în 1956), ambii din Soconzel — Satu Mare, cel din urmă stabilit în oraşul Satu Mare, Avram (decedat) şi ,,Şandru cel din Corni" (decedat ?), amîndoi din Corni — Maramureş, Traian Mîza din Oarţa de Sus — Maramureş, Vasile Lădar (născut în 1922) şi Vasile Seras (născut din 1939) din Bicaz — Maramureş, al doilea stabilit în Baia Mare, în calitate de instrumentist al Ansamblului ,,Maramureşul" din localitate, Ioan Bojan din Dersida — Sălaj ş.a. Aceşti admirabili muzicanţi populari au împărtăşit ori împărtăşesc cu dăruire multor altor lăutari melodiile pe care le-au moştenit de la înaintaşi ori le-au creat ei înşişi, în spiritul cîntecului popular tradiţional.

DESPRE INSTRUMENTELE MUZICALE ALE TARAFULUI CODRENESC ŞI ROLUL LOR ORCHESTRAL

Ceatăra (neart. *ceatără*, pl. *ceteri)*

Este vioara propriu-zisă, cu cele patru coarde acordate în obişnuitele cvinte (*sol-re-la-mi*). Faţă de diapazonul uzual *(la* = 440 vibraţii duble pe secundă), acordajul este adesea mai sus ori mai jos cu aproximativ un semiton, mai rar cu un ton, datorită, se pare, lipsei din taraf a unui instrument etalon, cu sunete fine, după care să se potrivească instrumentele cu coarde.

Pînă acum vreo zece ani, unii ceatarîşi — între care Ioan Domuţa şi Izidor Şerban — dublau coarda *sol*, folosind aceeaşi cheie a viorii ca cea corespunzătoare coardei *sol*, cîştigînd deci o coardă în plus. Între cele două coarde *sol*, acordate la unison, se păstra o distanţă mică, oarecum ca la mandolină. Cînd perechea de coarde *sol* nu era călcată deodată cu arcuşul, ci doar una din ele, cealaltă intra în vibraţie prin simpatie. Prin această amenajare a viorii se obţine o rezonanţă sporită, de o culoare timbrală aparte. Cei doi muzicanţi, pomeniţi mai sus, afirmă că în tinereţe au văzut asemenea viori cu cinci coarde la ceatarîşii vremii, de la care au preluat modelul. Ei mai susţin că, înainte de a ajunge ,,ceatarîşi-primaşi", au învăţat mai întîi la ,,contră" ori la ,,gordună" şi numai după ce s-au făcut remarcaţi la aceste instrumente au devenit ,,primaşi".

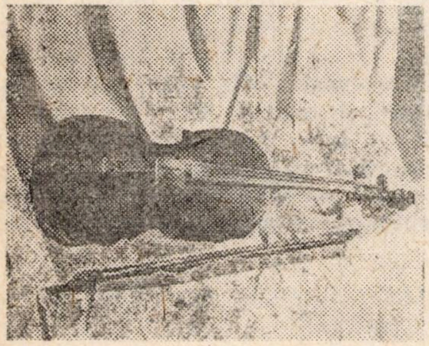
Căluşul nu prezintă modificări esenţiale, în afara faptului că i se micşorează înălţimea şi, prin aceasta, distanţa dintre coarde şi limba viorii, ceea ce înlesneşte o mai comodă aşezare a degetelor pe coarde, uşurînd digitaţia. Ceatarîşii modifică adesea locul popului, plasîndu-l în faţa piciorului din dreapta al căluşului, puţin înspre ,,eful" (,,feul" sau ,,urechea") instrumentului. În felul acesta — susţin ei — ceatăra ,,ţingăleşte", adică are glas ca de clopoţel.

Pînă acum cîţiva ani, ceatarîşii preferau arcuşurile confecţionate de ei înşişi, din lemn de prun ori de cireş, pe care puneau păr de armăsar. Erau mai scurte decît cele de fabrică.

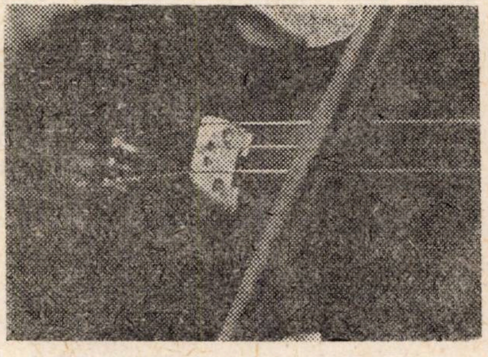
În taraful codrenesc ceatăra cîntă melodia.

Contra

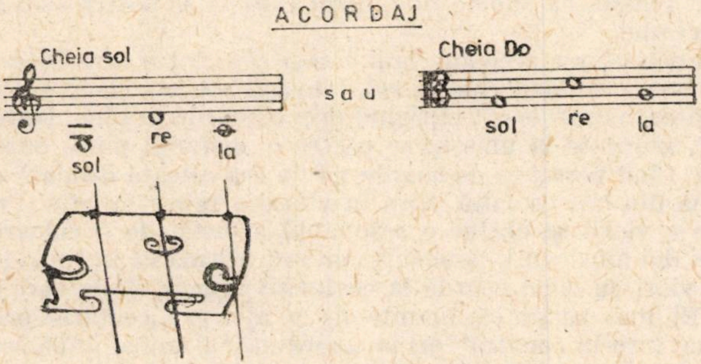
Este un instrument de construcție locală, mai mare decît vioara și ceva mai mică decît viola. Înălțimea ecliselor, mai pronunțată decît la violă, contribuie la o remarcabilă adîncire a cutiei de rezonanță. În Codru *contrei* i se mai spune *braci*, pe alocuri *braici*, iar muzicanților care o mînuiesc : *contralăi*, *braciști*, *braiciști* sau *braicioși*. Pe un căluș drept, retezat, sînt întinse trei coarde, două mai groase și, între ele, una mai subțire, acordate după cum urmează :



„Contra" și arcușul ei



Călușul retezat al „contrei"

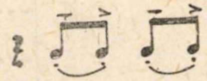


Înainte vreme coardele erau făcute din intestine de oaie. Astăzi sînt aproape întotdeauna înlocuite cu coarde de metal, două de *sol* și una de *re*.

Arcușul din lemn de prun sau de cireș — și el de construcție locală — este scurt, cam cît lungimea antebrațului, cu bagheta ceva mai groasă decît a violei clasice. Este prevăzut cu păr din coadă de cal. Deosebirile de construcție, atît a contrelor cît și a arcușurilor, posibile chiar la același constructor, sînt mici.

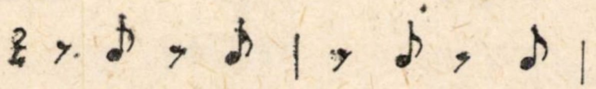
Cele trei coarde ale contrei asigură intonarea de acorduri (trisonuri), atunci cînd se trage cu arcușul deodată și cu aceeași tărie pe ele, folosindu-se o digitaţie corespunzătoare. Rezultă o sonoritate armonică omogenă, oarecum metalică şi strălucitoare, mai plină decît la vioara sau viola cu trei coarde şi căluş retezat, destinate acompaniamentului, folosite în alte ţinuturi ale Transilvaniei.

În Codru se folosesc de obicei două contre, fiecare cu rol determinant în realizarea ritmului şi armoniei. Prima contră execută cîte două trăsături de arcuş în jos şi cîte două trăsături de arcuş în sus, uşor întrerupte, punctate, din încheietura mîinii *(poignet)*, în formula :

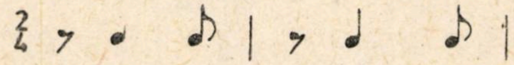


Acompaniamentul este „rar" la melodiile aşezate şi „des" la cele iuţi. De notat faptul că, în acompaniament, contralăii nu realizează două acorduri cu aceeaşi trăsătură de arcuş, fie că este în jos, fie că este în sus, ci un singur acord, repetat. (Aceasta se remarcă nu numai în muzica de joc codrenească, ci şi în cea proprie altor meleaguri transilvănene.) Actualmene se observă tendinţa încărcării armoniei cu tot soiul de disonanţe, ceeat ce — după opinia mea — dăunează muzicii populare autentice.

A doua contră are rolul de a contrapuncta acompaniamentul celei dintîi Aceasta o urmăreşte îndeaproape, o completează, o ajută. Ea intră .de obicei pe contratimpi :



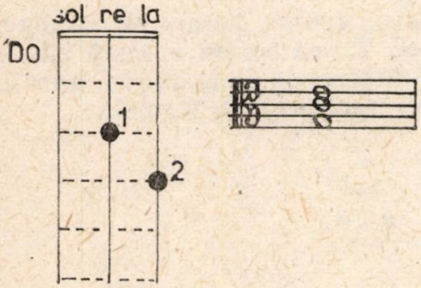
Alteori realizează chiar şi contratimpi sincopaţi :

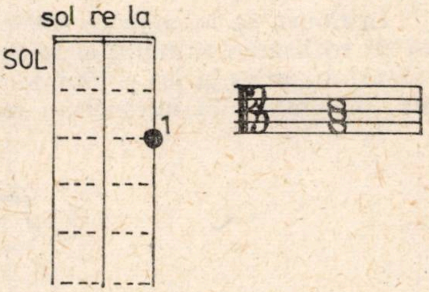


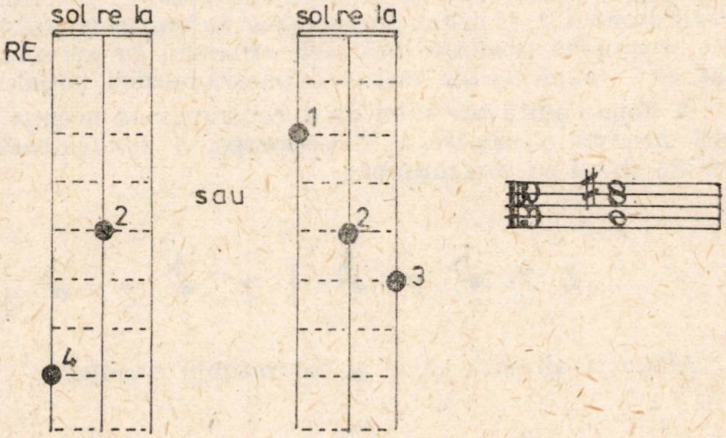
Acest stil de acompaniament este numit în partea locului „contră ruptă" sau „tăiată". Prin conlucrarea celor două contre se realizează bogate şi variate formule ritmice, o interesantă poliritmie, specifică stilului zonal. Armonizarea propriu-zisă a melodiilor este simplă, bazîndu-se pe acordurile treptelor principale ale tonalităţii. Se folosesc numai acorduri perfect majore, indiferent dacă melodia pe care o susţin este majoră, majoră cu cadenţă finală minoră ori în întregime minoră. Acordurile sînt atît în stare directă cît şi în răsturnări, însă de fiecare dată în poziţii strînse, căutîndu-se totodată şi poziţia cea mai comodă a mîinii pe gîtul instrumentului. Se cîntă obişnuit în prima poziţie. Stările acordurilor sînt practicate de unii contralăi în chip empiric. De aici posibile omisiuni ale unor trepte ale acordului ori înlocuirea acestora prin sunete intermediare străine. Se urmăreşte armonizarea atît pe orizontală, călăuzită

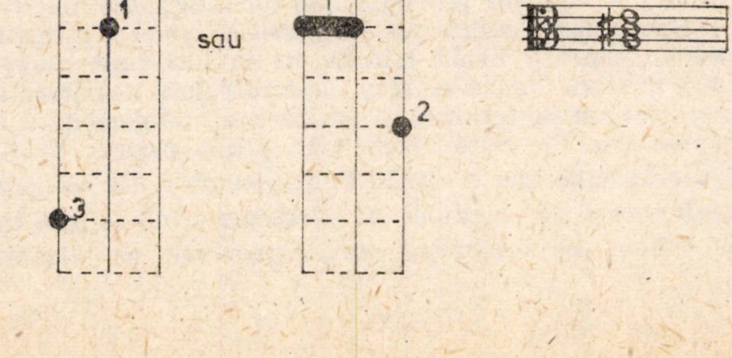
SCHEMA ACORDURILOR MAJORE LA CONTRĂ

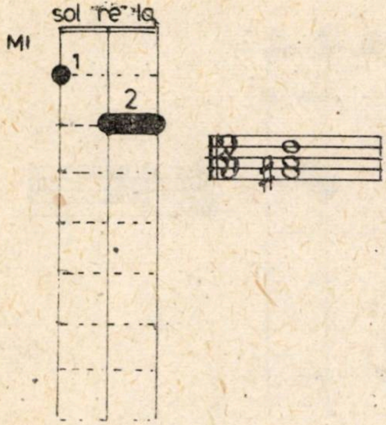
(cele mai des folosite în zonă cu digitația corespunzătoare)

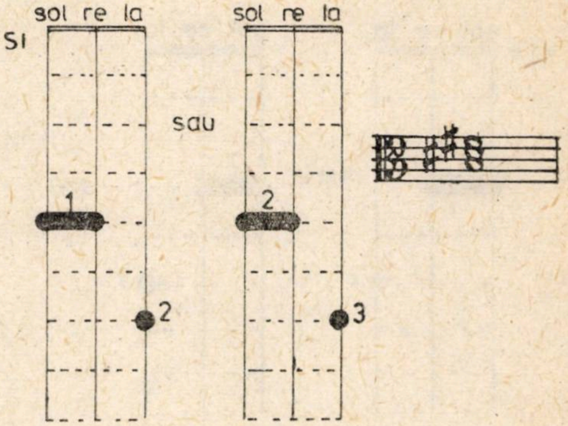

sol re la
DO
1
2

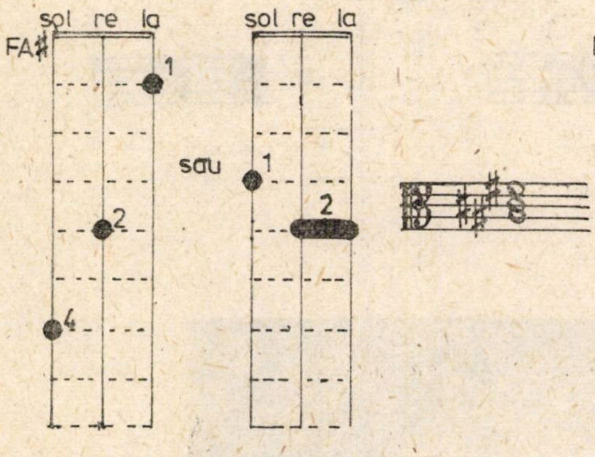

sol re la
SOL
1

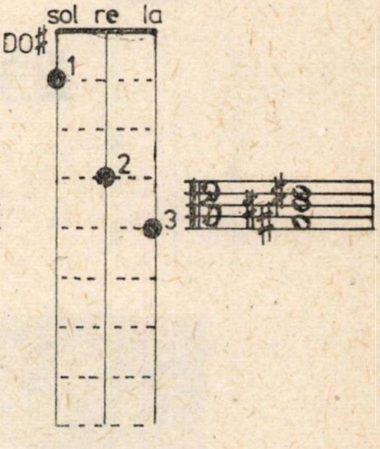

sol re la
RE
2
4
sau
sol re la
1
2
3

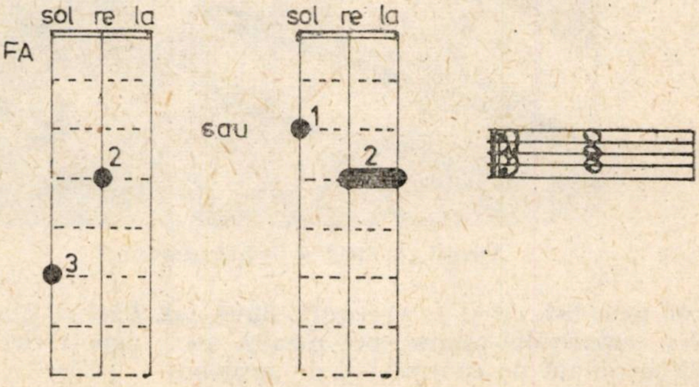

sol re la
LA
1
3
sau
sol re la
1
2

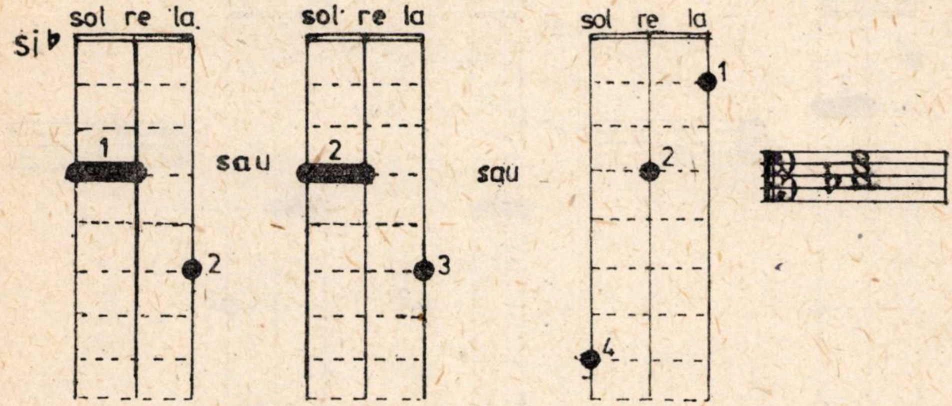

sol re la
MI
1
2

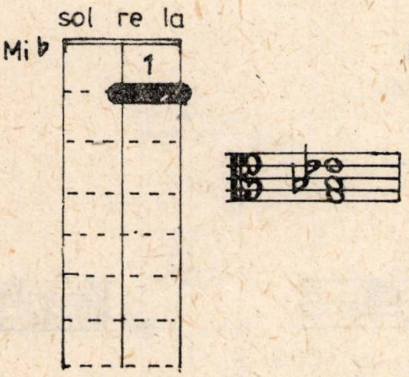

sol re la
SI
1
2
sau
sol re la
2
3

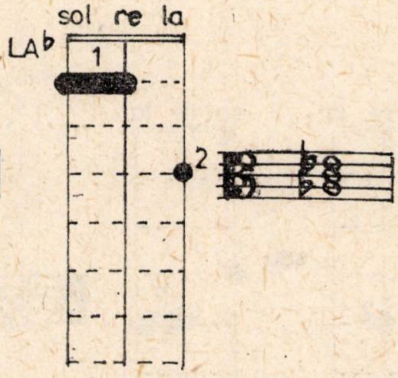

sol re la
FA#
1
2
4
sau
sol re la
1
2

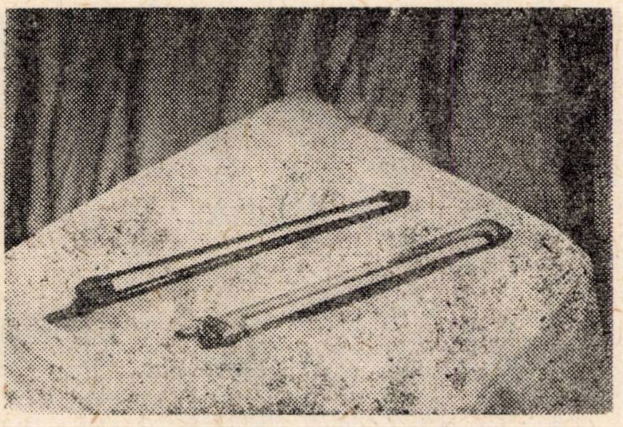

sol re la
DO#


sol re la
FA
2
3
sau
sol re la
1
2


Si♭
sol re la
1
2
sau
sol re la
2
3
sau
sol re la
1
2
4


Mi♭
sol re la
1


LA♭
sol re la
1
2

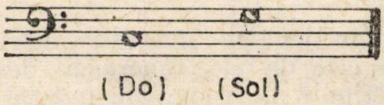


Arcușul „contrei” și arcușul „gordunei”

de cursul melodiei, cît și pe verticală, după caz. Uneori, din cauza improvizațiilor ceatarîșului-primaș, pot rezulta unele nepotriviri trecătoare cu armonia susținută de contralăi și de gordonoș.

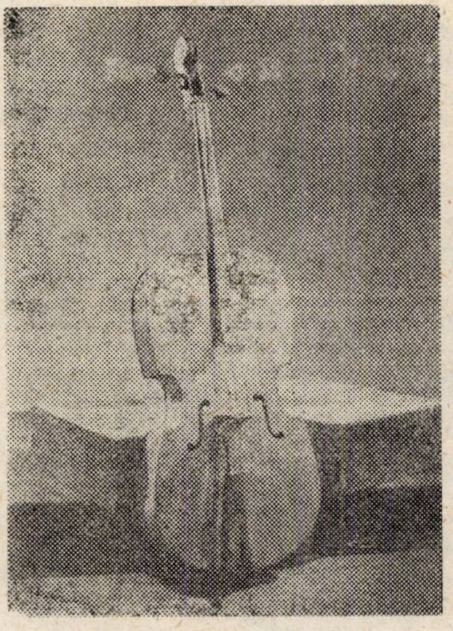
Gorduna

Este un contrabas de talie mică, de construcție locală, cu dimensiuni între violoncelul clasic și contrabas. I se mai spune și *gordonă*, iar celui care cîntă din ea *gordonoș*. Are două coarde acordate :



În unele localități codrene, între care Bicaz, Ciuta și Corni din județul Maramureș, am întîlnit și acordajul *Re — Sol*. Acest fapt este urmarea contactului muzicanților de aci cu contrabasul clasic cu patru coarde.

Acest interesant instrument, propriu muzicii populare, este foarte rar. L-a eliminat și îl înlocuiește contrabasul obișnuit. În Codru am izbutit să găsesc o singură gordună în Stîna, în anul 1978. Am achiziționat-o de la un ceatarîș din localitate și am făcut după ea una nouă, identică, de toată frumusețea, reușită atît în ceea ce privește construcția, cît și sonoritatea.


„Gorduna" și arcușul ei

„Gordonoș"

Arcușul gordunei este ca cel al contrei, însă cu 1 — 2 cm mai scurt și cu bagheta mai groasă. Tehnica mînuirii lui se bazează pe trăsături în *détaché*, fiecărui sunet (fiecărei pătrimi în notația de față) revenindu-i o trăsătură de arcuș. Uneori sunetele sînt ușor sincopate (adăugate), pe trăsături de arcuș oarecum combinate între *staccato*, *portato* și *détaché*.

Gorduna urmărește de obicei contrele și nu ceatăra, respectiv acordurile contrelor și nu melodia viorii, intonînd mai ales sunetele care alcătuiesc fundamentalele acordurilor, statornicindu-le starea în acompaniament.

DESPRE MELODIA INSTRUMENTALĂ DIN CODRU ȘI INTERPRETAREA EI

Din punct de vedere tipologic, melodiile instrumentale sînt deosebit de variate, cu osebire cele de joc, funcțional destinate dansului. Sînt cîntate la ceatără, susținută de acompaniamentul ritmic și armonic al contrei (contrelor) și gordunei. Structura ritmului este binară. Ritmul simetric, uneori sincopat, oarecum legănat, determină o structură formală în general fixă, bazată pe juxtapunerea unidirecțională a elementelor care o compun. În comparație cu melodiile de joc specifice altor zone folclorice ale țării, structura melodică are un etalon similar, ceea ce demonstrează unitatea folclorului muzical românesc de pe tot cuprinsul patriei.

Adesea frazele melodiei se repetă în noi și noi variante, unele intercalate, altele cu un singur motiv schimbat, celelalte motive din construcția frazală rămînînd neschimbate ori puțin schimbate. Melodia este vie, iar procesul variabilității activ, în funcție de talentul fiecărui instrumentist în parte.

Ceea ce caracterizează melodia este structura ei ritmico-melodică motivică, acea succesiune intervalistică de terțe suitoare, însoțite de cvarte ori de alte intervale pe valori punctate, cu rol felurit în compunerea, în țesătura discursului muzical. Punctarea marchează melodia, îi împrumută nerv și culoare, îi dă viață, stil, determinînd — în ultimă instanță — și acompaniamentul ritmic care pregătește și susține dansul.

Taraful Dumitru Iederan

Tehnica mîinii drepte, respectiv mînuirea arcuşului, realizează o combinaţie între *staccato* şi *détaché*, mai ales pe sferturi ale arcuşului, cît mai aproape de vîrful acestuia. Jumătăţile de arcuş şi arcuşul întreg sînt folosite doar cînd se intonează valori mai lungi, legate ori sincopate, precum şi în cazul unor întorsături melodice la finele unor fraze ori la cadenţa finală. Muzicanţii simt un puls uniform pe tot parcursul melodiei, la piesele instrumentale respective, ceea ce îi determină să atace timpii accentuaţi mai ales cu trăsături de arcuş în jos, cît mai aproape de vîrful arcuşului. Încheietura mîinii drepte *(poignet)* a ceatarîşilor codreni este destul de rigidă, de crispată. Ei trag mai mult din antebraţ, simţind trăsătura de arcuş pînă în umăr. Bineînţeles că aceasta îşi spune cuvîntul asupra stilului instrumental respectiv, cu implicaţii în realizarea melodiilor de joc codreneşti, înrîurind agogica, dînd pulsaţie şi vigoare acompaniamentului ritmico-armonic. În funcţie de tehnica arcuşului fiecărui interpret, se folosesc şi trăsături combinate cu sincope şi contratimpi, ceea ce dă naştere, prin suprapunere pe verticală, unei poliritmii de toată frumuseţea.

Tehnica mîinii stîngi, respectiv digitaţia ceatarîşilor codreni, prezintă unele diferenţieri de la un ins la altul, nu însă prea mari. Fiecare ceatarîş îşi dezvoltă o digitaţie cît mai accesibilă lui, în funcţie de melodie. O parte din ceatarîşii mai în vîrstă „se fereau" să folosească degetul 4 (cel mic), probabil din cauza dificultăţilor de angrenare a lui în procesul digitaţiei. Aceasta ne face să bănuim ca fiind posibilă folosirea odinioară a unei scordaturi în cvarte la acordarea viorii din zonă. Alteori funcţia degetului 4 este preluată de degetul 3 (inelarul), îndeosebi în executarea unor forme de *glissando*, alunecări ale degetului pe coardele instrumentului. Asemenea procedee tehnice sînt astăzi tot mai rare. Cert este însă că melodia îşi păstrează autenticitatea, în pofida faptului că fiecare ceatarîş o cîntă „oarecum diferit", cu o tehnică proprie a digitaţiei, neconformă principiilor clasice, culte, ale viorii.

Ornamentarea melodiilor este deosebit de bogată în apogiaturi, mordenţi, grupete, triluri specifice (ca un vibrato larg, mărunt şi susţinut) ş.a. Ele îmbracă melodiile într-un veşmînt propriu, dîndu-le o notă aparte. Fără ornamente melodiile ar fi simple şi reci, aspre şi fără vlagă. În abordarea ornamentelor, fiecare ceatarîş are propria sa metodă, propriul său stil. Adesea se întrec unii pe alţii în a găsi noi şi noi „floricele", cum numesc ei asemenea podoabe ale cîntării.

Din marea varietate a muzicii instrumentale din Codru sînt demne de a fi reţinute jocurile : *Românescu*, *Româneşte pe ponturi*, *Codrenescu* sau *Codreneşte*, *Ardileana*, *Bătrînescu* sau *Bătrîneşte*.

Românescu sau *Româneşte* este un joc de perechi destul de lent compus din punct de vedere al dansului din două părţi [1]. În prima parte, dansatorii execută deplasări în cerc ori semicerc, cu paşi tropotiţi sau, fără tropot, iar în a doua parte paşi de învîrtită, care alternează cu ponturi [2].

---

[1] Iacob Dance, *Jocuri populare din jud. Satu Mare*, Satu Mare, Casa Creaţiei Populare Judeţene Satu Mare, 1969; idem, *Jocuri populare codreneşti*, vol. I, 1971, şi vol. II, 1980, Satu Mare, Casa Creaţiei Populare Judeţene Satu Mare.

[2] „Pont" se referă la punctarea unor figuri de dans.

Româneşte pe ponturi, *Codreneşte* şi *Scuturatu* sînt aşijderea jocuri de perechi, dar atît melodiile cît şi mişcările dansatorilor sînt mai iuţi. Ele sînt de mare spectaculozitate instrumental-coregrafică.

Ardileana, *Ardeleana* sau *Ardeleneşte* este tot joc de perechi, asemănător jocurilor transilvănene de pe cele două maluri ale rîului Someş. În unele localităţi codrene se confundă cu *Bătrînescu*, mişcarea lor fiind la fel de aşezată.

Bătrînescu este şi mai lent decît *Românescu*. Se joacă mai ales de cei în vîrstă, iar figurile acrobatice sînt reduse, pe potriva puterii dansatorilor.

Se mai întîlnesc şi alte denumiri, bunăoară : *Cîtingan* (= încet), joc bătrînesc, apoi *De-arăduit* (= de pornit, de început) şi *Bătuta*, mai ales în unele zone de interferenţă cu Bihorul, Sălajul şi Maramureşul.

Doresc să subliniez faptul că „danţul”, evoluţia „dănţăuşilor”, adică a jucătorilor, nu începe deodată cu muzica. În jocurile codreneşti există libertatea de a intra în dans. În mod obişnuit, după ce ceatarîşii au început melodia, dansatorii rămîn o vreme pasivi, preţ de una sau două măsuri, şi numai după aceea încep să joace. Alteori dansul obligă scurtarea discursului muzical, oprindu-l cu una, două ori trei măsuri înainte de epuizarea unei secţiuni ori a melodiei, dar şi viceversa, cînd melodia obligă mişcările dansatorilor. Aceştia comandă anume ponturi (figuri), cu implicaţii în firul melodiei, care se modifică spre a corespunde mişcărilor de dans, respectiv melodia se schimbă determinată de evoluţia — uneori improvizatorică — a dansului. Muzica susţine dansul, şi cele două elemente, melodia şi dansul, nu pot exista una fără cealaltă. Există o strictă interdependenţă (întrepătrundere) în această direcţie.

Am socotit folositor să redau alăturat partiturile dansurilor *Românescu din Babţa* şi *Codrenescu*, pe care le-am notat după înregistrările făcute în anul 1986 de Radioteleviziunea Română cu Taraful Casei orăşeneşti de cultură din Carei, avînd următoarea componenţă : ceatără : Dumitru Iederan, autorul acestei scrieri, contra I : Andrei Deac, contra II : Vlad Varga şi gordună : Adalberti Ginal.

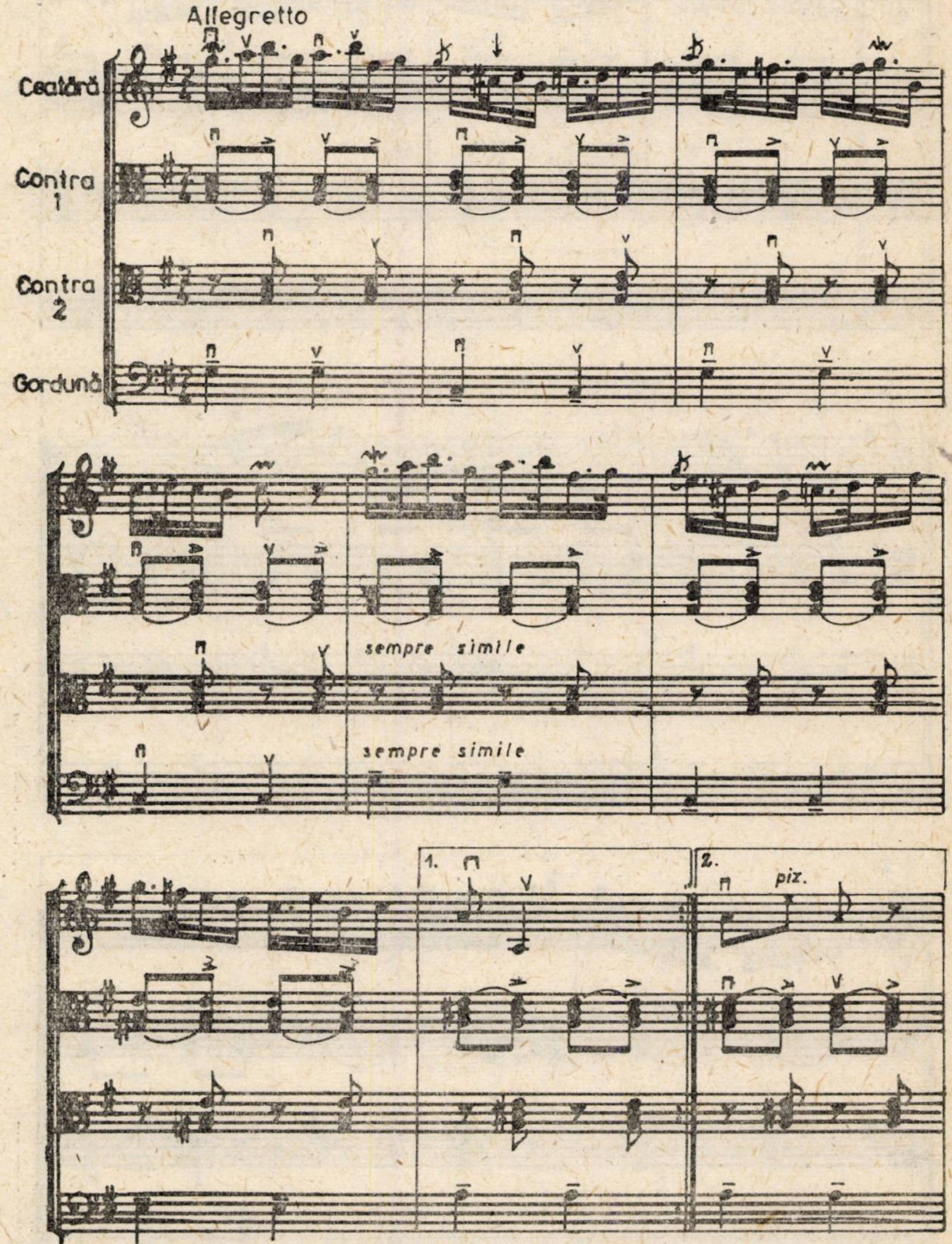
NOTE LA EXEMPLELE MUZICALE

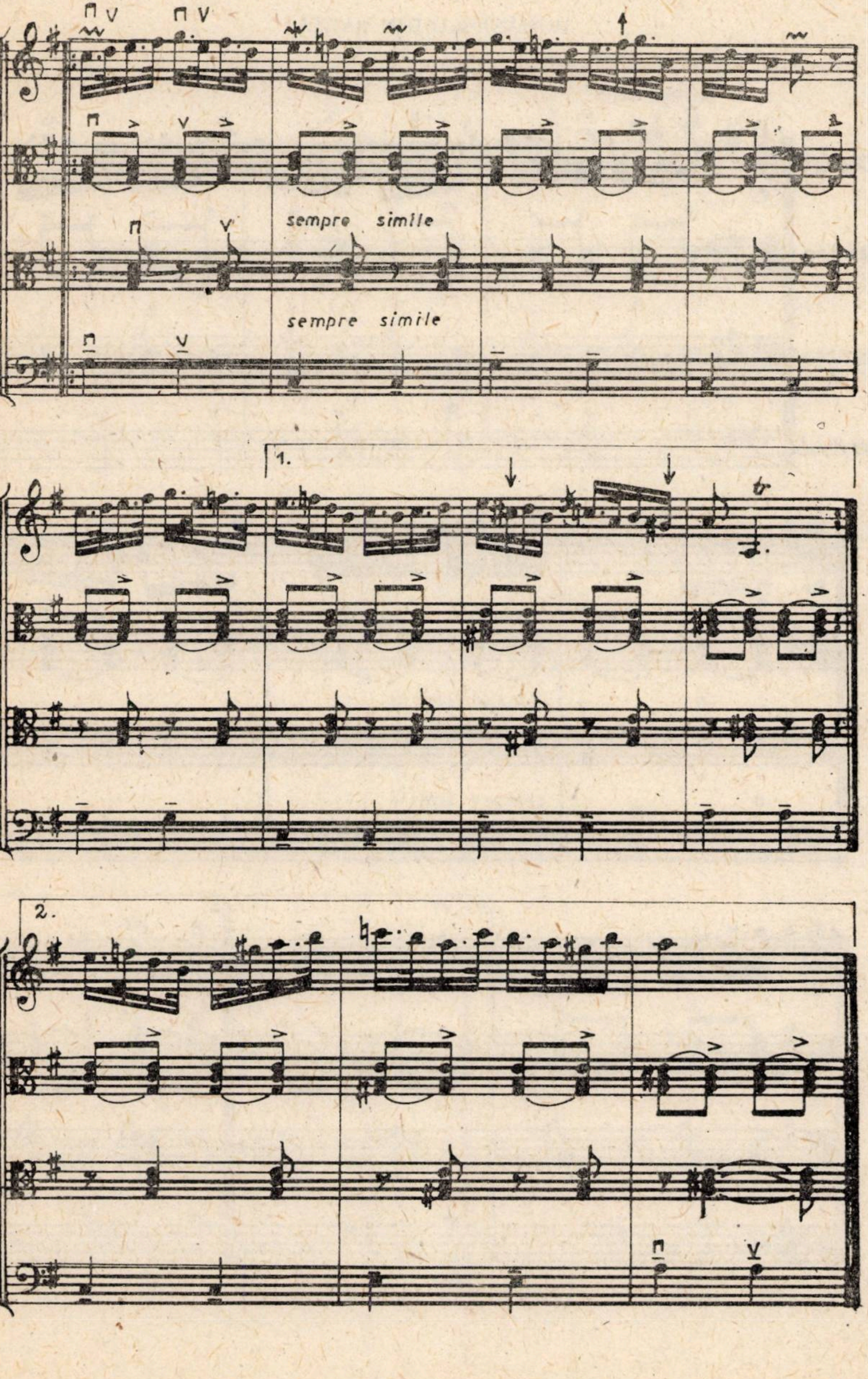
1. *Românescu din Babţa* este una din melodiile cele mai frecvente la jocul din această localitate codrenească. Este mai puţin întîlnit în celelalte localităţi din Codru, prezentînd, de la un loc la altul, mici diferenţieri atît în structura motivică a melodiei, cît şi în privinţa mişcării *(tempo)*. Numele îl aşază în categoria jocurilor a căror apartenenţă etnică este limpede afirmată, cum sînt bunăoară : *Româneşte (Româneşte cu ponturi)*, *Româneşte de purtat*, *Româneşte de sărit*, *Româneşte rar*, *Româneşte des*, *Româneşte iute* etc.)[3], *Româneşte*, *Româneasca*, *Româncuţa* ori chiar *Romana*, dansul de salon al „inteligheţiei” transilvănene, elaborat în a doua jumătate a veacului trecut, de un mănunchi de intelectuali din Braşov, în năzuinţa de răspicată afirmare naţională, într-o vreme în

---

[3] A se vedea *Dicţionarul jocurilor populare româneşti* de G. T. Niculescu-Varone şi Elena Costache Găinaru-Varone, Bucureşti, Editura Litera, 1979.

ROMÂNESCU DIN BABȚA

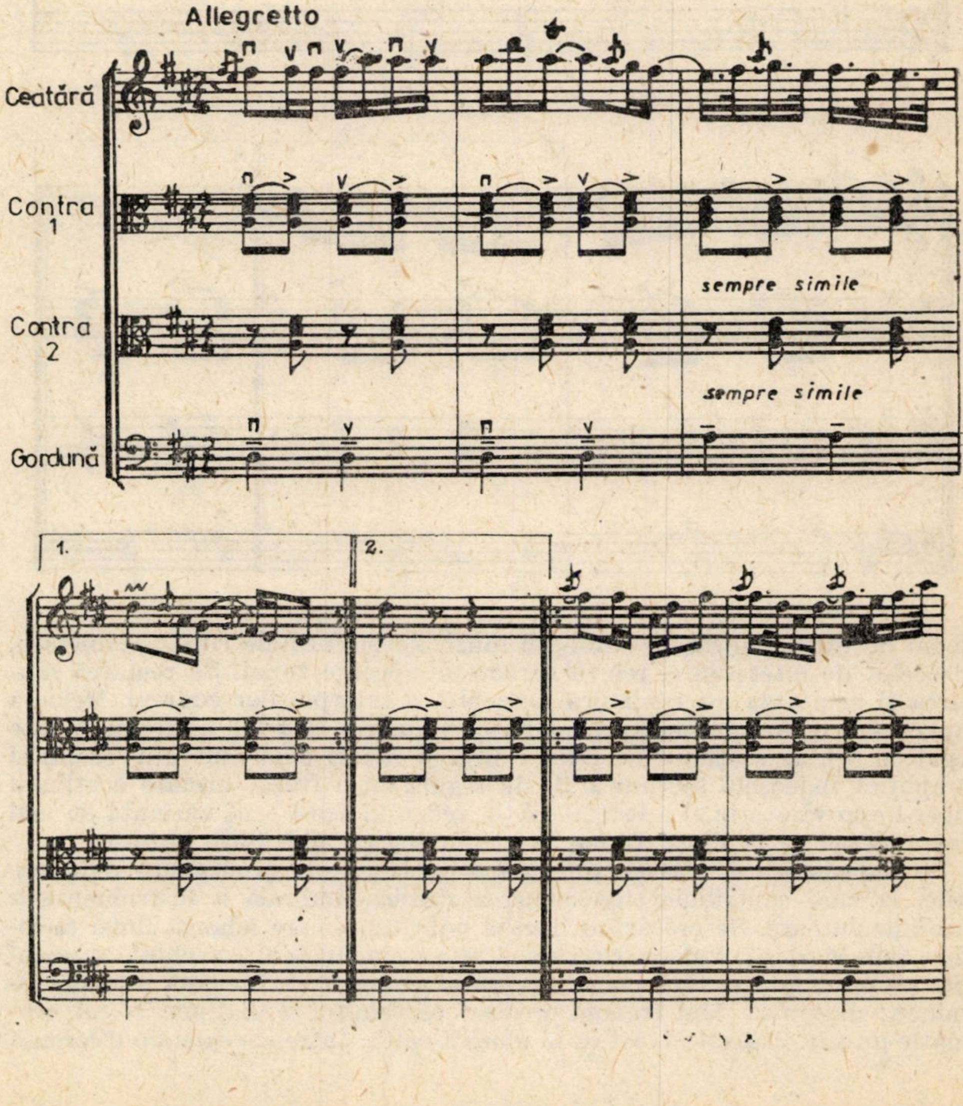

Allegretto
Ceatără
Contra 1
Contra 2
Gordună
sempre simile
sempre simile
1.
2.
piz.

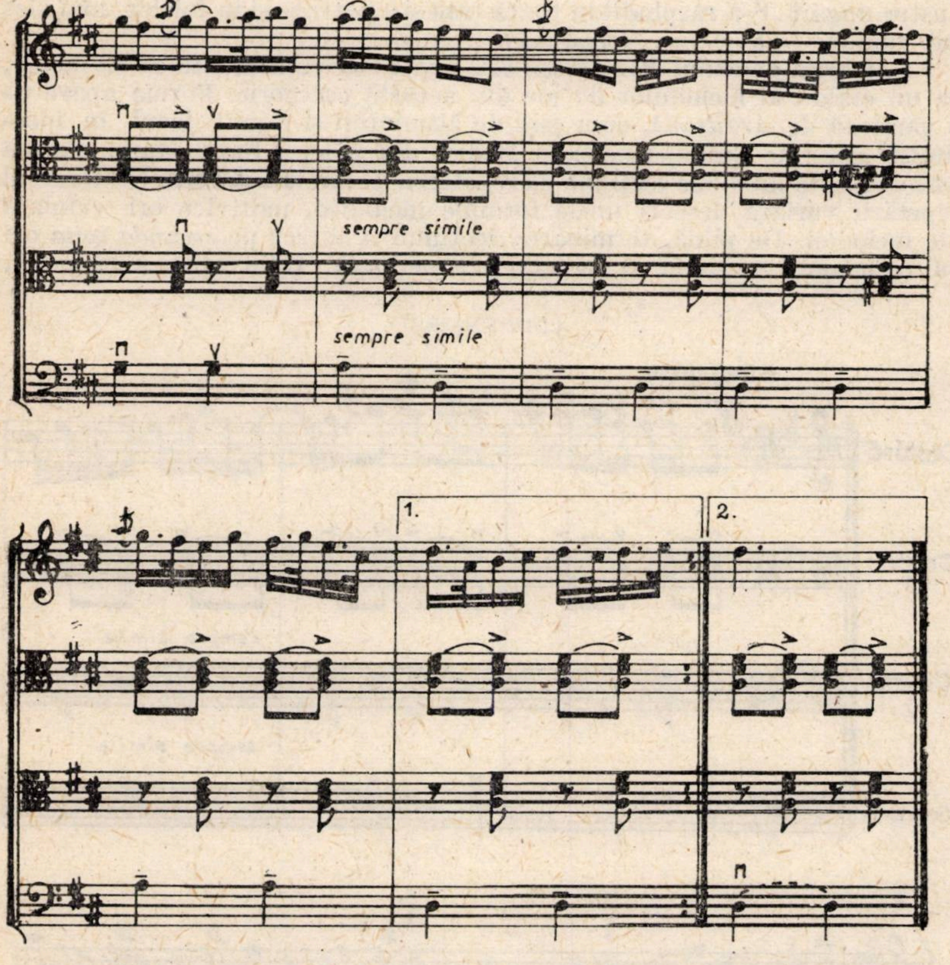

sempre simile
sempre simile
1.
2.
tr

care Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul se aflau sub stăpînire austro-ungară. S-a răspîndit în toată țara și a pătruns și în folclor, mai ales sub numele *Romanu (Romanul)*.

Melodia dansului *Românescu din Babța* este considerată ca un model, ca un etalon al melodiilor de joc din această categorie. Forma apare ca o variantă de *Ardileană*, cum este de altminteri și numit jocul în localitățile codrene Bolda, Hodișa și Medișa din județul Satu Mare. Forma este alcătuită din două secțiuni, cu repetarea fiecăreia : AABB. În decursul repetării variază deseori unele formule melodice, motivice ori celulare ale melodiei. De pildă, terminarea secțiunii A direct pe *secunda volta* ori cu încheierea secțiunii B la octava superioară. Intervalistica melodiei,

CODRENESCU

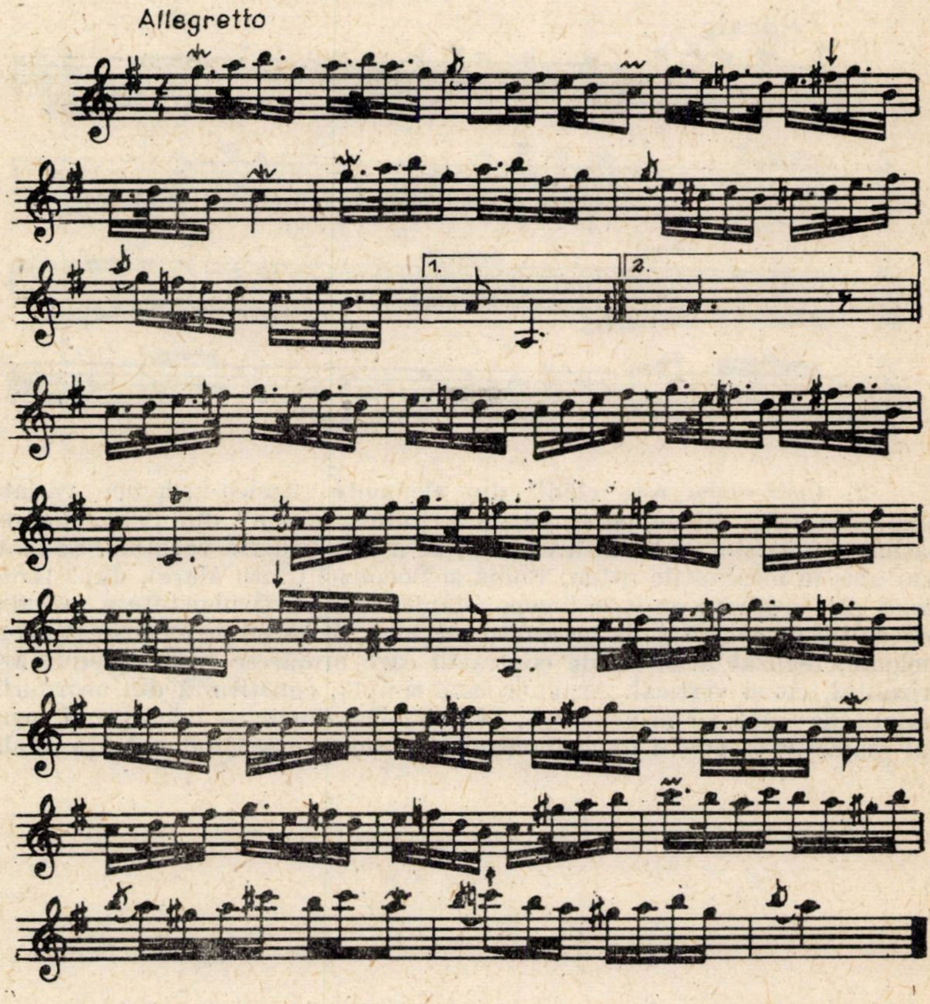




jocul de terţe, adevărate acrobaţii muzicale pe formule ritmice punctate, deosebit de interesante, relevă caracterul specific zonal. Se remarcă simţirea şi acuitatea intervalistică deosebită a interpreţilor codreni. Melodia apare sub o formă simetrică, astfel că numărul frazelor secţiunii A este egal cu cel al secţiunii B. Există însă şi cazuri cînd unii din ceatarîşi amplifică îndeosebi secţiunea B, de regulă cu o frază, urmare a stilului liber-improvizatoric al acestora. (A se vedea în acest sens varianta de mai jos, culeasă de la Flore Topan, şi el din Babţa, jud. Satu Mare.)

Românescu din Babţa prezintă o expresivitate şi eleganţă remarcabile, la care contribuie suprapunerea ritmico-timbrală a instrumentelor acompaniatoare. Se creează o bogată poliritmie, care adaugă liniei melodice puls şi viaţă. Valoarea melodiei este de netăgăduit, vechiul, arhaicul din ea păstrîndu-se bine conservat, solid sedimentat. Melodia este predominant diatonică. Mai trebuie precizat că semitonul diatonic şi cel cromatic nu sînt realizate la fel ca în muzica cultă. Între ele există o diferenţă de 1 — 2 come, intonaţii „netemperate”, pe care ceatarîşii le mînuiesc cu fineţe. Armonia este alcătuită din înlănţuiri tipice ale trisonurilor majore ale treptelor principale, obişnuit între acorduri cu o notă comună, ale căror fundamentale sînt în relaţie de cvintă.

Iată şi o variantă a dansului nostru, cîntată la ceatără de Flore Topan, în vîrstă de 56 de ani, de fel din Babţa :

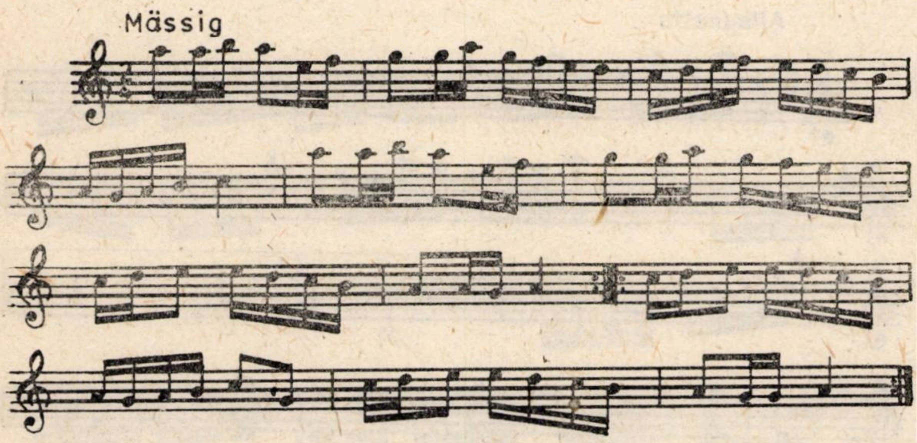


O privire de ansamblu asupra firului melodic al jocului nostru ne face să credem că prezintă o seamă de asemănări cu „dansul căluşarilor ori al boricenilor” *(Kaluschär- oder Boritschantanz)*, pus pe note de Franz Joseph Sulzer şi publicat la Viena în anul 1781, cel dintîi dintre cele zece „dansuri şi cîntece româneşti” *(Walachische Tänze und Lieder)*[4] asupra originii cărora nu există îndoieli. Iată, deci, evidente similitudini, în timp și în spațiu, dovadă grăitoare asupra unității spirituale a ființei românești de pretutindeni.

---

[4] Tabula I. *Walachische Tänze und Lieder*, nr. 1, din Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist : der Walachei, Moldau und Bessarabiens*, II, Wien, R. Gräffer, 1791.

Spre a înlesni compararea, îmi îngădui să reproduc dansul notat de Sulzer :



2. *Codrenescu* este clădit din elemente ritmico-melodice variate, bine conturate. El aduce cu unele melodii „valahe" din *Codex Caioni*, datînd din secolul al XVII-lea [5], ceea ce îi atestă mare vechime. Se cîntă mai ales în localitățile Stîna, Bolda și Soconzel (Satu Mare), după *Ardeleana (De-arăduit)* cu care începe „danțul". O particularitate a melodiei este saltul de cvartă de la începutul secțiunii B, un fel de cvart-sext-acord melodic, realizat armonic de contralăii care urmăresc firul melodiei atît orizontal, cît și vertical. Armonia este simplă, constituită din acordurile majore ale treptelor principale I, IV și V. Ocazional se folosește și acordul major al treptei a doua (contradominanta), pregătind cadența finală.

---

[5] Marțian Negrea, *Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea — Ioan Caioni (1629—1687)*, Craiova, Scrisul Românesc, 1940 ; Vasile Mocanu, *Ioan Căian*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973 ; Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, I, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973, p. 291—305.

MARGINALII LA ISTORIA FOLCLORISTICII ROMÂNEȘTI. OPT DECENII DE ȘTIINȚĂ ȘI UMANITATE OGLINDITE ÎN ARHIVA EPISTOLARĂ „IOAN R. NICOLA" (I)

MARIN MARIAN

Ioan R. Nicola (6 februarie 1913, Gîrbova, jud. Sibiu — 29 aprilie 1981, Cluj-Napoca) a fost una dintre personalitățile cele mai interesante din întreaga istorie a etnomuzicologiei românești. Îl revendicăm și-l numim al etnomuzicologiei românești, deoarece acesta a fost domeniul în care a activat, a contribuit și s-a afirmat cel mai pregnant, cu toate că și alte domenii ce țin în primul rînd de arta sunetelor îl pot revendica și îl pot recunoaște drept un contribuabil nu neînsemnat la istoria manifestării și dezvoltării lor. Căci Ioan R. Nicola, descendent direct al unuia din frații marelui revoluționar moț de la 1784, Ursu Nicola, zis Horia, a fost un spirit multilateral și va rămîne pentru totdeauna un ins cu una din cele mai mari biografii netrăite.

Era talentat la desen și ar fi putut face caricatură sau pictură naivă de valoare ; era extrem de cultivat și poseda vocație literară (cîteva schițe și note de călătorie, bineînțeles inedite, ca majoritatea lucrărilor lui, ne conving în acest sens ; era înzestrat pentru matematici și pentru științele exacte în genere (făcea experiențe tehnice, și-a construit singur un magnetofon și a publicat două ediții ale unei cărți, încă actuale, despre *Acumulatorii electrici*). Dar în primul rînd a fost un pasionat culegător de folclor muzical. Culegerile sale de pe teren sînt, cantitativ, de mai bine de două ori mai mari decît culegerile de muzică populară românească efectuate de Béla Bartók. A străbătut satele românești mai mult decît oricare alt muzicolog sau compozitor și a transcris cu o migală rară și cu o grafie impecabilă toate aceste piese. A scris mai multe monografii regionale și micromonografii asupra folclorului unor grupuri minoritare de pe teritoriul patriei noastre.

După absolvirea Conservatorului din București (1930—1936), unde i-a avut ca profesori pe Mihail Jora, George Breazul, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, a activat 12 ani ca dirijor în cadrul armatei (șef de muzică militară). În 1940 a devenit membru al Societății Compozitorilor (și repertoriul său componistic enumeră multe coruri, lieduri, piese pentru fanfară, muzică concertantă și simfonică). După război a lucrat în cadrul Institutului de Folclor de la Cluj, iar din 1949 și pînă la pensionarea sa, în 1974, a predat folclorul muzical la Conservatorul „George Dima" din același oraș. Nu insistăm în acest moment asupra biografiei și activității sale (cîteva date sumare am mai notat și în nr. 3/1989 al „Revistei de etnografie și folclor", cu prilejul publicării unui text inedit al lui I. R.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 459—466, București, 1989

Nicola), deși chiar adnotările documentelor pe care le prezentăm mai departe ne vor impune evocarea unor elemente biografice, memorialistice sau bibliografice. Astfel, prin prisma și intermediul acestor documente vom realiza biografii și bibliografii, selective și critice, așa cum ele însele se vor impune. Fiindcă, acesta este și sensul contribuției de față.

Fondul epistolar aflat în arhiva ,,Ioan R. Nicola'', pus la dispoziția noastră de soția acestuia, Maria Nicola, este unul din cele mai diverse și mai interesante. Divers dar foarte convergent, deoarece toți folcloriștii, compozitorii și muzicologii semnatari au avut preocupări în același domeniu și calități umane sau principii științifice care îi asociază. Și, de asemenea, demn de un larg interes este acest fond, deoarece, în ciuda hiatusurilor sale, în ciuda unor mari descompletări, a unor absențe de piese foarte grăitoare (vom vedea în ce sens), epistolarul ,,I. R. Nicola'', cu problemele amintite și cu personalitățile prezente în el, cartografiază — am putea spune — teme și evenimente importante ale istoriei muzicii, muzicologiei și folcloristicii românești.

Iată, prin urmare, în cele care urmează, o istorie, desigur marginală, fragmentară, a folcloristicii și muzicologiei românești, schițată în corespondența, și ea fragmentară, eliptică, recuperată acum, din arhiva ,,Ioan R. Nicola''.

Întrucît intenția noastră este de a pune în circulație cîteva documente, vom reproduce textele respective cu fidelitate, redînd particularitățile proprii autorilor și epocii lor.

Vom începe cu unul din cei mai vechi expeditori prezenți în cadrul cercului de personalități cu care I. R. Nicola a întreținut relații epistolare : **Timotei Popovici**.

Timotei Popovici (1870—1950) este una din figurile cele mai importante ale istoriei muzicii și vieții muzicale din Transilvania. Membru fondator al Societății Compozitorilor Români (1920), președinte al secției artistice ASTRA (Sibiu), compozitor foarte fecund și popular, el a excelat în această calitate din urmă în genurile vocale, scriind numeroase coruri laice sau liturgice. Dar cu predilecție, în muzica sa, a apelat la prelucrarea sau simpla armonizare a cîntecelor populare. Este, de asemenea, autorul unui *Dicționar de muzică* (1905) și al mai multor manuale muzicale școlare, colaboratorul unor periodice ca ,,Izvorașul'', ,,Amicul poporului'', ,,Vatra școlară'', ,,Telegraful român''. Patriot din cea mai înaltă și acerbă stirpe, a insistat asupra unor teme specifice și preferate entuziasmului ardelean. Iată de ce a scris *Marșul lui Iancu* pentru fanfară, un *Poem despre Avram Iancu* pentru orchestră sau suita corală *Regele Munților* — — ,,poem din cîntece populare despre Avram Iancu pentru soprană, tenor, cîntec din fluier, semnal de tulnic și cor mixt''. Vibrantul patriotism al pieselor sale, acel patriotism ardelean cu motivații și caracteristici cu totul aparte, abisale, distincte, era împărtășit și apreciat la vremea aceea în unanimitate. Iată de ce, scria un elev, admirator și prieten al lui, ,,mai ales în ultimii ani, nici un alt compozitor român n-a fost mai adeseori cîntat ca părintele Timotei. Am putea spune că n-a fost zi în care posturile noastre de radio să nu fi transmis măcar o dată, dacă nu chiar de mai multe ori în aceeași zi, una din compozițiile patriotice : *Hora lui Iancu*, *Marșul lui Iancu* și *Iancu la Turda* [. . .]. Aproape că n-a fost concert coral dat în acest timp în țară, care să nu fi avut în program și una din aceste compoziţii, sau altele tot atît de patriotice şi poporale de ale sfinţiei sale" (Gheorghe Şoima, *Părintele Timotei Popovici la 75 de ani*. Reproducere [broşură] din „Gazeta Sibiului" nr. 24/1945, Sibiu, Tiparul Institutului de Arte Grafice „Dacia Traiană" S.A. 1945, p. 3).

Primul document pe care-l dăm publicităţii nu i-a fost destinat lui I. R. Nicola, deşi e prezent între scrisorile arhivei de care ne ocupăm. Destinatarul ei nu este important pentru istoria muzicii sau a folcloristicii noastre şi de aceea credem că este suficientă adresarea făcută de expeditor pe faţa cărţii poştale în cauză, pentru a avea prezentarea sa.

1. [*Adresa* :] Dlui
Vasile Petraşcu, dirig.
corului episcopiei la *consistor* — Cluj

Dragă D-le Petraşcu!

Am compus un poem din cîntece populare despre Avram Iancu, pentru cor mixt, ce voi să-l cîntăm la serbarea comemorativă ce vom da în 18 ian. c. seara în teatrul oraşului de aici. — Între cîntecele utilizate de mine e şi „Jele-i Doamne cui şi cui", pe o melodie ce mi-a cîntat-o colegul A. Popovici. Aflu acum că şi dta ai cîntat de curînd acest cîntec cu acomp. de pian, şi după cît mi s-a spus, melodia s-ar potrivi. De aceea te rog f. mult dacă e tipărită să-mi trimiţi cu ramburs un ex., dacă nu, să-mi copiezi un ex. Vezi bine eu vreau să am aceea compoziţie numai pt. a face comparaţie între aceea şi a mea, şi nu am de gînd a o utiliza în public.

Sibiu 8/I 925 Cu mulţumiri şi salutări
str. Regina Maria 7 Timotei Popovici

Următoarele scrisori sînt destinate lui Ioan R. Nicola şi, pentru noi, constituie primele documente, de acest gen, care atestă relaţiile întreţinute de folcloristul nostru, tînăr pe-atunci, cu personalităţile noastre culturale. Şase ani separă a treia epistolă de primele două, dar, după tonul familiar al adresării, se vede bine că între corespondenţi relaţiile, atît directe, de comunicare orală, cît şi acelea epistolare, au fost, şi înainte dar şi între aceste scrisori, poate chiar şi după acestea din urmă (aflate de noi), mult mai susţinute, frecvente.

Sibiu, la 20 iunie 1938

2.

Dragă Domnule Nicola! [1]

Am primit cartea trimisă de Dta cu cîntările basarabene [2] şi-ţi mulţămesc pentru acest dar cu care mi-ai făcut deosebită plăcere. Întîi fiindcă din toate iasă acelaşi suflu comun românesc, care-l avem şi noi, cei din Ardeal şi bănăţenii mei. Deci cartea e încă un document minunat că sîntem „o apă şi un pămînt" [3] ori în care parte am trăi în vechea Dacie romană. Al doilea, sînt în ac. carte poezii de toată frumuseţea, cu versuri şi chiar serii de versuri atît de frumos sunătoare şi simetrice în toate, că ating cu adevărat perfecţiunea.

Păcat că redarea lor în tipar are destule scăderi [4]. Mai întîi, și cele ce nu se pot ierta anumit unei profesoare de limba română, că nu le-a pus pe hîrtie așa cum cer legile ortografiei limbii noastre. În privința asta sînt atîtea, că profesoara — dacă ar fi vorba de o elevă a ei din cl. IV-a de liceu — ar trebui să-i dea o notă foarte scăzută la limba română.

Ca să-ți dau numai 2 pilde, te rog să te uiți la prima poezie : „Cîntec de străinătate" (pag. 5), unde în versul 1 lipsește liniuța de legare a cuvintelor *de aluniță*, ce dacă nu e pusă, face versul să aibă o silabă mai mult decît trebuie. Deci

Frunzuliță de-aluniță
- - | - - | - - | - - |
iasă 4 perechi nu 4 1/2

În versul al 2-lea lipsește virgula între *maică* și *măiculiță* — ba chiar și cea dinaintea cuvîntului maică (corect ar trebui așa : *Spune*, *maică*, *măiculiță*, *)*. Alta, tot aci, în versul al 3-lea *De ce plîng poe***nele**, cînd în versul al 4-lea urmează foarte corect : *Codrii și dumbră***vi***le* ? (Corect este *poie***ni***le* cum o arată și *dumbră***vi***le*. Că moșul Chirilă Bulat o fi spus așa, e întrebare. Dar chiar dacă a spus-o, astfel de greșeli evidente *trebuie* corectate chiar într-o redare sub titlul de folclor. [(De altfel chiar și cuvîntul folclor nu înțeleg de ce într-o carte *românească* se scrie cu *K* pe care noi nu-l avem și nici n-avem lipsă de el. Dacă din momentul în care un termin trebuie — fie luat din orice limbă — eu îl articulez (folclorul), sau îl pun în altă ipostază (d. ex. folcloriști), prin asta l-am localizat, adecă l-am *naționalizat*, l-am îmbrăcat în haina mea românească. Atunci de ce să-l mai scriu cu litere străine, ce le are ici-colo, în limba originală în care a fost creat ? Dar la noi astfel de scrupule nu există. Ba dimpotrivă. Noi ne schimbăm chiar numele nostru și chiar la noi acasă, numai de dragul *sträinismului* și din *Ion* ne facem *Jean*, pronunțat *jan*, din *Gheorghe* = *Georges* = *Jorj*, iar ca poet, scriitor ori muzicant ni-i rușine de numele nostru moștenit și ne luăm fiecare cîte un nume cît mai fistichiu, dar întotdeauna cu formă și sunare străină (Radu *Gyir*, *Mihăilescu-Tescani*, sau și mai și *Nello Manzatti*, cînd sărmanul de el e un biet român (dacă nu cumva e de cei cu pielea oacheșă) care pe numele adevărat e *Mînzat*, ori *Mînzatu*) [5]. Asta-i boala noastră și mai ales a fraților „de dincolo" [6], la care nu mai există *lei*, ci numai *franci* și *poli*, nici *mulțămesc*, ci numai *mersi*, nici *bună ziua* sau *bună sara*, ci numai *bon jur* (ce frumos rimează cu : p.... în c.... !), *bon soar* ș.a. Asta-i lipsă de demnitate națională, lipsă de naționalism adevărat și întreg.]

La pag. 6 nu e : **Și-mi fă** *ochișorii roată*, *Să mă uit în țara toată*, ci *Să-mi fac* ochișorii ..., ceea ce rezultă chiar și din versul următor și toate celelalte : *Să mă uit*, *Să știu de ce*. Astfel de greșeli nu mai sînt în folclor, ci numai inconștiente. Folclorul e o fotografie. Dar și fotografia făcută de un fotograf și cea de altul nu sînt la fel. Dar ce deosebire mare e cînd fotografia e făcută de un nefotograf (nici măcar „amator" cum se zice) ? Altfel cartea are multe poezii minunate, ce pot fi folosite la melodii potrivite. Tot așa mi se pare titlul de *Cîntec de străinătate* f. greșit. Ci *Cîntecul înstrăinatului* sau *Cîntecul unui înstrăinat*. *De străinătate* înseamnă ceva ce îți aduce aminte de un loc, de o țară ce ți-i străină. Deci nu ești tu însuți înstrăinat pentru ca să te bocești în țara ta!

Încă o dată îți mulțămesc și te salut cu drag. Cum o duci pe acolo? Ai învățat rusca?

Timotei Popovici

[1] Destinatarul se afla atunci în Basarabia. În 1936 intrase, prin examen, în armată și a fost repartizat la Bălți, ca șef de muzică militară. În timpul celor doi ani cît a rămas acolo a făcut o intensă culegere de cîntece populare românești. Masivul volum al acestor piese (peste 200), transcrise, se află depus la fondul Arhivei de Folclor din Cluj-Napoca.

[2] Este vorba de primul volum de *Folklor basarabean, adunat din județele Soroca, Bălți, Orhei, de Tatiana Gălușcă, profesoară de l. română, împreună cu elevele-străjere ale Liceului Domnița Ileana*, Bălți, Editura națională „Cartea noastră", 1938, 192 p. Cel de-al doilea volum omonim a apărut la Editura „Cuget moldovenesc" (Bălți), în același an (52 p.).

[3] Desigur, sintagma nu e utilizată în sensul eminescian al cuvîntului, sens care a încetățenit pentru această formulă ideea neantului și distrugerii. Petru Caraman însă, în lucrarea sa postumă *Pămînt și apă. Contribuție etnologică la studiul simbolisticei eminesciene* (București, Editura Junimea, 1984), a demonstrat că în antichitate, formula „pămînt și apă" simboliza realmente poporul și țara de pe al căror loc geografic se luau (ca *pars pro toto*) mostre ale acestor elemente. Deci utilizarea aici, de către Timotei Popovici, a expresiei „sîntem o apă și-un pămînt", pentru a desemna marea noastră unitate națională, este cu totul corectă.

[4] Iar acum urmează un complex rechizitoriu, care, în primul rînd ni-l relevă pe expeditor ca pe un foarte bun cunoscător al legilor de versificație populară, al aspectelor teoretice ale folclorului poetic și muzical. (Fără ca T.P. să fie un folclorist!) El, cel care n-a publicat niciodată folclor—la modul academic, strict științific — ci doar armonizări ale unor melodii culese de pe la elevii săi, se pronunță, în fond, împotriva diletantismului în domeniu. După opinia sa, folcloristica însă face parte din fondul strict necesar, elementar de cunoștințe, în cadrul școlii și al culturii (generale) românești, și i se pare inadmisibil ca vreun profesor de limba română să nu cunoască principiile structurale ale limbii și poeziei populare. De toate aceste probleme, adresantul leagă însă inclusiv calitatea conștiinței patriotice și naționale a compatrioților săi și de remarcat este pledoaria pe care o face mai departe în favoarea menținerii și dezvoltării vocabularului și ortografiei românești ca gest și măsură a menținerii și dezvoltării sentimentului patriotic.

[5] T. P. citează numele unor aproape celebrități, scriitori și publiciști, din perioada interbelică.

[6] Adică de peste munți, din Muntenia.

Sibiu, la 21 iunie 1938

3.

Dragă Domnule Nicola!

Scrisoarea ce-ți pregătisem aseară și o pusesem în plic pentru ca azi să-i dau drumul, din întîmplare încă nu o pusesem de poștă azi dimineață, fiindcă am ieșit numai către ameazi de acasă avînd și alte scrisori de făcut. Așa, pînă să plec cu ele la poștă, a sosit și scrisoarea Dtale. De aceea îți mai scriu încă următoarele la scrisoarea mea de ieri, ce o pun tot la asta [7].

Am înțeles cînd am primit cartea ds. Galușcă că mi-ai trimis-o fiindcă ai aflat în ea poezii bune [8]. Și în scrisoarea mea de ieri am și arătat acest lucru. Păcat că cei care le pun pe hîrtie fac greșeli atît de boacăne [sic!], chiar dacă se întîmplă să fie prof. de l. română. Nu demult primisem o scris. de la o profesoară din București, care îmi cerea date biografice despre mine pentru o enciclopedie muzicală ce vrea să scoată. Dar făcea și asta greșeli ca noștrii (cu 2 ii), ca și cînd s-ar zice acru., acrii, negru, negrii, albaștrii etc. La noi tare puțini știu scrie.

Mai îmi pare bine că te preocupă gîndul să culegi Dta melodiile. Numai să fii atent. Bine ar fi dacă ai avea un fonograf [9]. Mai grele de cules sînt cîntecele cu formă de doină, cele cu text dar cu ritmul mai liber. La acestea se fac cele mai mari greșeli. Mai ușoare sînt colindele și cîntecele de joc. La acestea cînd le cîntă din instrumente, mai ales din fluier și clarinet, încă sînt f. multe podoabe, dar astea se pot totuși prinde mai ușor, și se pot chiar și ignora în bună parte [10].

Se face în special un abuz neiertat de triolete, care în cîntecul veritabil românesc nu există, numai doar în cele împrumutate de la alții, dar mai ales le scriu culegătorii din pricina că nu pricep cîntecul românesc, nu-l pătrund în tainele lui intime.

Mă bucur și de relatarea Dtale că ai chemat lumea să asculte colindele noastre de Crăciun. Doar tocmai acesta era și scopul meu [11]. Eu fac concertele de colinde de 12 ani în fiecare an în catedrala din Sibiu. Și vin peste 3 000 oameni să le asculte, iar de cînd am izbutit să le prind și de la radio, le ascultă sute de mii. În anul acesta însă mi s-a semnalat din unele părți ale țării că nu s-a auzit întreg concertul destul de bine. Erau tocmai atunci alegerile. Cînd liberalii au mîncat trînteală. Și tot conturbau emisia prin faptul că noi eram legați de radio prin telefonul din Sibiu.

Încă o dată îți mulțămesc p. carte și te salut cu drag

Timotei Popovici

---

[7] Ambele scrisori au fost expediate în același plic, care poartă pe ștampila sibiană data de 22 iunie 1938, iar pe aceea de recepție (Bălți), 24 iunie 1938.

[8] Fiindcă se ocupa nu numai cu orchestrarea sau armonizarea citatelor melodice populare, ci și cu compunerea integrală a muzicii pe versuri autentic folclorice, expeditorul s-a gîndit că i se trimisese volumul basarabean pentru a-și extrage din paginile sale piese inspiratoare.

[9] Ioan R. Nicola era foarte bine familiarizat cu tehnicile de înregistrare sonoră. În timpul studenției și chiar și în timpul funcționării în Basarabia el a colaborat foarte strîns cu Arhiva de Folklor a Societății Compozitorilor. Înregistrările sale sînt făcute în exclusivitate cu fonograful, respectiv, cele de mai tîrziu, cu magnetofonul. Magnetofonul-radio-fonograf pe care singur și l-a construit pe la începutul anilor cincizeci a fost donat și se află în depozitele Muzeului Etnografic al Transilvaniei (Cluj-Napoca).

[10] Reținerea și reproducerea grafică parțială, reducționistă a pieselor muzicale este astăzi — din punct de vedere științific — inacceptabilă. Dar dacă în tot secolul trecut, ca și în prima parte a secolului nostru, procedeul a domnit nestingherit, faptul se datorează unei *opțiuni ideologice*, de conținut și sens *didactic*, a culegătorilor de folclor, caracteristică unei folcloristici care încă avea drept scop susținerea vieții folclorului și nu atît exegeza de cabinet. „ ... A se da fără alterare, numai partea melodică esențială a cîntecului, fără notarea floriturilor ce îngreuiază zadarnic solfegierea" — își propunea P. Ciorogariu în 1909 (*Cîntece din popor. Versuri și muzică adunate de...*, București, Editura librăriei Socec & Co., 1909, p. 3). Iar în 1938, G. Breazul, ultimul și cel mai savant reprezentant al acestei etnomuzicologii poporaniste, pedagogice și resurecționiste, scria și mai clar: „Tot pentru înlesnirea învățării, viersurile au fost scrise cu cît mai puține semne s-a putut și n-au fost trecute în carte decît trăsăturile care s-au părut că sunt deajuns de însemnate și de deslușite, pentru ca să trezească și să lămurească în inima oricărui român întoarcerile melodiei, undele viersului". Transcrierile muzicale din colecția sa „nu arată decît urmele, albia pe care tălăzuesc revărsările de viers și suflet din cîntece", „lasă mult" din reala formă, ornamentată a cîntecelor (*Colinde. Culegere întocmită de G. Breazul, cu desene de Demian*, București, Fundația culturală regală „Principele Carol", 1938, p. 6). T. Popovici trebuie și el înțeles în contextul *acestei* tendințe istorice a folcloristicii noastre.

[11] Mare mentor al activității corale din Banat și Transilvania, T. Popovici se stabilise de mulți ani la Sibiu, unde presta și serviciul conducerii unor coruri bisericești. Concertele religioase cu public, și cu atît mai mult acelea desfășurate cu prilejul și din repertoriul unor sărbători populare și religioase, constituiau, pentru acele vremuri, un prilej de coeziune națională și de afirmare a conștiinței românității noastre.

4. 24 V 1944 [12]

Dragă Domnule Nicola!

Delu [13] mi-a spus să te rog următoarele :

1) Să stărui ca acum, la împărțirea tinerilor recruți pe companii, la fiecare companie să fie cîte 1 — 2 — 3 tineri t.t.r. învățători sau alții, care știu bine notele și cumva un instrument muzical (de preferință violina).

2) Întrucît dl. comandant al regimentului [...] [14], te rog să dai la fiecare din cei aleși pe companii să învețe cu toți recruții următoarele cîntece, *dar numai vocea I* :

Marșul lui Iancu, Hora lui Iancu, Sună biciumul, Pe-al nostru steag, Deșt. române și alte cîteva patriotice mai ușoare, dar corect atît ce privește melodia cît și textul.

Cînd va veni Delu — adecă peste o lună — veți vorbi apoi împreună cele ce urmează să le faceți.

Delu va face în timp concentrarea la regiment și va organiza instrucția muzicală. Cred că va trimite la 1 iunie și cîntece și alte informații.

Noi stăm deocamdată în str. Schullerus 20 la dl. inginer Dordea și dacă poți, te rog să treci și pe la mine ocazional. Dim. între 9 — 11 sînt cam în fiecare zi la locuința veche din str. Regina Maria 7.

Cu toată dragostea

Timotei Popovici

Anexa : Repertoriu coral
Hora lui Iancu

---

[12] La această dată, destinatarul se afla la Sibiu (1943—1945). Era dirijor de fanfară militară și conducea orchestra Teatrului Național din Iași și orchestra Universității din Cluj, amîndouă aflate în refugiu în acest oraș. Rîndurile expeditive ale lui T. Popovici apar, în contextul tulburătorului război mondial și al crucialelor evenimente ce vor urma, drept un document unic al utilizării cîntecului ca armă de pregătire militară și de mobilizare patriotică.

[13] Este vorba, credem, despre profesorul Ioan Delu, ginerele lui T. Popovici, cel care mai tîrziu a îngrijit și a prefațat o colecție de *Coruri* aparținînd lui T. Popovici (București, E.S.P.L.A., 1957). S-a mutat la Cluj și a fost profesor la Conservatorul „G. Dima". Concentrîndu-și atenția asupra unor probleme de acustică și tehnică instrumentală, a modificat dimensiunile cutiei de rezonanță și a schimbat corzile viorii sau violei, inventînd și construind astfel instrumentul pe care l-a denumit *viodă*.

[14] Urmează un cuvînt (sau două) care pot însemna fie „îndură", fie „ne lasă".

5.

Dragă Domnule Nicola! [15]

Părintele profesor Șoima [16] te roagă să *nu uiți* să-i cumperi și să-i aduci *50 coale* hîrtie de note pentru partituri de orchestră simfonică *cu 18 portative.*

Eu te rog să duci vocile de la ***Marșul vînătorilor de munte***, dacă se poate să-l cînte și cu text la radio la 1 decemvrie.

De asemenea pun și vocile de la cornii *fa* scrise din nou.

Cu multe mulțămiri

Timotei Popovici [17]

NOTA BENE. Timotei Popovici, în lumina corespondenței pe care am văzut-o aici, fie ea chiar atît de sumară, ni se relevă sub un aspect care nu a fost încă suficient cunoscut. Și anume, acela de *folclorist*; dar nu în sensul teoretic, profesional și științific — îndătinat al cuvîntului —, ci într-un sens mai intim și larg. Cunoașterea științifică a folclorului era, la T. Popovici, un fapt de *conștiință*. El nu practica folcloristica, dar și-o asimilase. Era deci un folclorist prin formație și vocație, nu prin funcție și profesie. Scrisorile sale 2, 3 și 4 sînt antologice și, așa cum a spus la un moment dat B. Bartók despre sistemul și demonstrațiile lui C. Brăiloiu, putem acum spune și despre acestea că sînt „capabile să facă a păli, prin minuția lor, pe savantul german cel mai maniac". El s-a pronunțat deci, cu argumente, împotriva diletantismului și empirismului din folcloristică, cărora le sunase deja demult ceasul.

Pe de altă parte, T. Popovici a fost un creator, un artist și, la el, compoziția pe baza motivelor sau pieselor populare constituia o problemă de veritabil și strict profesionalism etnografic. Adept al aranjării și armonizării cîntecelor populare exclusiv în spiritul respectării caracterului lor originar, el s-a ridicat de pildă chiar împotriva lui Béla Bartók și a fost în stare să-i decline autoritatea acestuia pentru folcloristica noastră, din pricina tratării cîntecului românesc, în compozițiile sale, în mod prea original, inimaginabil la țară. (A se vedea articolul său *Despre folclorul poetic și muzical românesc. În legătură cu moartea unui folclorist*, publicat în „Gazeta Sibiului", nr. 3, 4/1946, unde exprima rezerve de acest gen la adresa folcloristului maghiar, decedat în 1945. „Bartok Bela prin culegerile lui și studiile cu care le-a însoțit a lămurit, în parte, nu însușirile cîntecului românesc, ci mai mult unele asemănări și influențe ale muzicii neamurilor cu care trăim împreună în țara noastră ori sîntem vecini, cum și a muzicii noastre asupra muzicii lor" — spune cu pertinență T. Popovici; mai departe însă, din pricina exclusivismului, greșea cînd susținea că melodiile bihorene culese de Bartók nu erau specifice și proprii Bihorului, ci importate din Banat și Ardeal.) Încă de pe vremea aceea deci, muzicianul nostru privea mai rezervat și critic opiniile lui Bartók față de folclorul românesc, vreme în care ele erau apreciate aproape fără rezerve, în unanimitate. Abia cercetări ulterioare au condus la completarea și precizarea unor lacune pe care, în mod inevitabil, folcloristica bartókiană le-a încorporat. Revenind însă la principala „acuzație" a compozitorului ardelean, aceea împotriva prelucrării în mod personal și strict savant a melosului popular de către B. Bartók, ea se baza pe un criteriu strict *profesional* — i-am putea zice —, de rezumare la *etnografie*. Timotei Popovici era adeptul *restituirii* folclorului (prin intermediul armonizării și interpretării corale), a ceea ce fusese cules *din* folclor. Am văzut că lucrările corale ale lui T. Popovici, armonizări ale cîntecelor populare, se bucurau de mare popularitate, *redeveneau efectiv folclor*. Este un aspect asupra căruia folcloristica noastră, etnomuzicologia, în mod științific, teoretizant, nu s-a aplecat încă. Timotei Popovici a fost unul din ultimii creatori de muzică românească, ultimul din pleiada sămănătoriștilor Musicescu, Kiriac, Vidu și Cucu, pentru care muzica românească a însemnat muzică populară *recondiționată valoric* și expresiv (prin armonie), deci *folclor muzical ridicat* totuși *pe o altă treaptă*, superioară, revitalizantă, și care îi rămînea totuși organică, proprie. O concepție ca aceea a compozitorului nostru nu încerca, de fapt, decît să contribuie în mod practic la salvarea și perpetuarea vieții folclorului însuși, ca și la pătrunderea sa cît mai autentică ca bun al întregului public.

---

[15] Scrisoarea nu este datată, de aceea am și lăsat-o la urmă. După conținut pare că se referă la o plecare a destinatarului din Sibiu, vizînd și temporare servicii artistice, ca și revenirea sa. Scrisoarea nu se afla într-un plic și probabil că a însoțit pachetul cu știmele muzicale despre care vorbește T. Popovici.

[16] Gheorghe Șoima, profesor la seminarul teologic din Sibiu, va fi un alt corespondent al lui I. R. Nicola. Între tăieturile din ziar reținute de acesta se află și un articol semnat de Gheorghe Șoima, publicat în „Flacăra Sibiului" din 25 decembrie 1965, avînd titlul *Timotei Popovici* și conținînd un medalion omagial și comemorativ, care rezuma cîte ceva din toate domeniile — pedagogie, dirijat, compoziție, muzicologie — în care a activat și s-a afirmat artistul.

[17] Toate documentele acestea sînt manuscrise autografe.

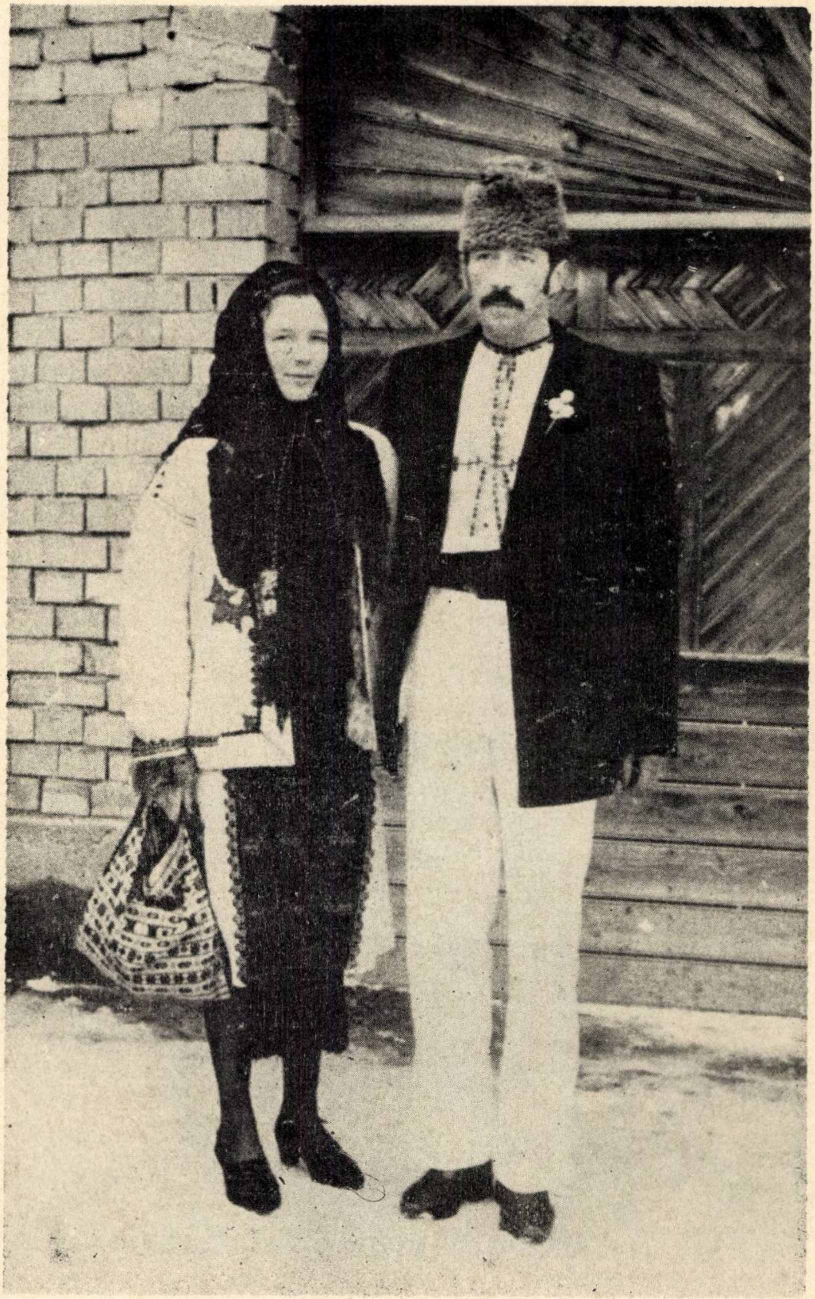


Fig 1. – Port popular românesc din com. Jina, jud. Sibiu.

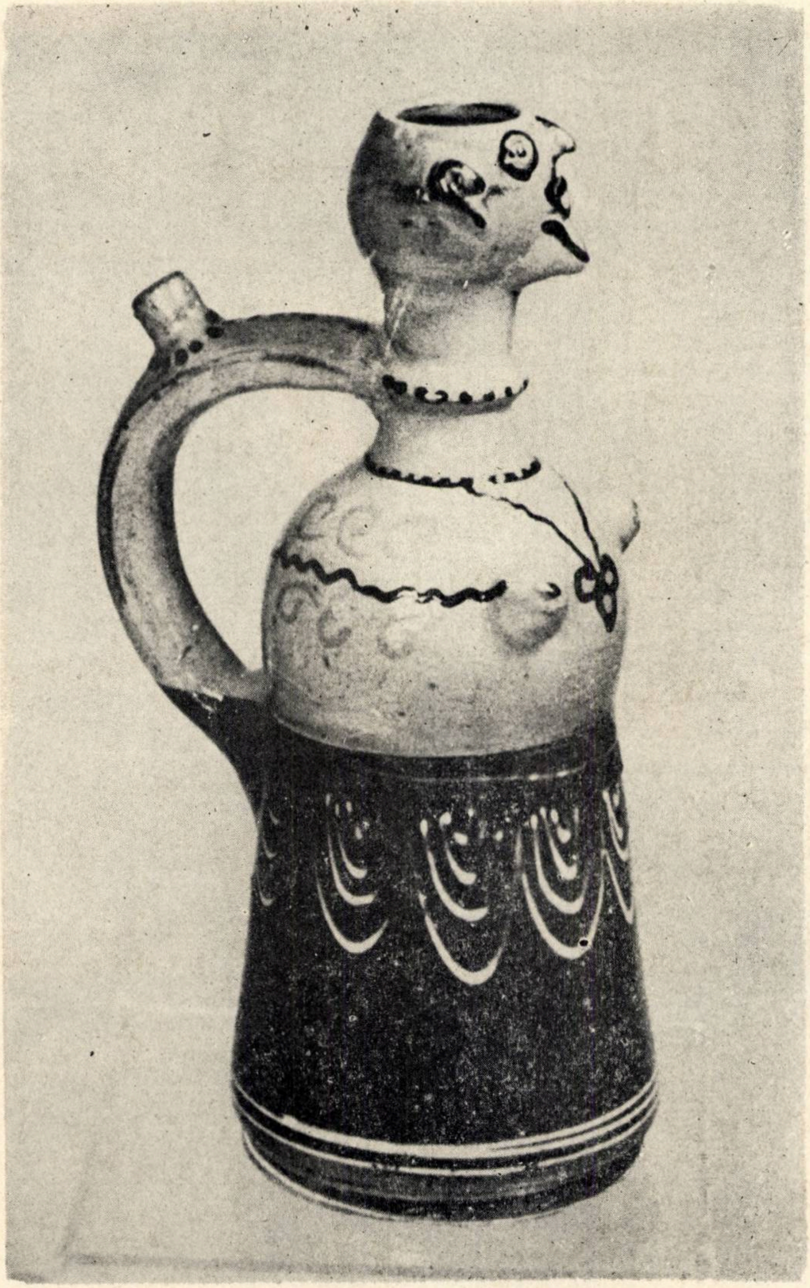


Fig. 2. — Ulcior de nuntă reprezentînd o femeie cu cap de bărbat. Creator: Trușcă C. Marin — 1969.

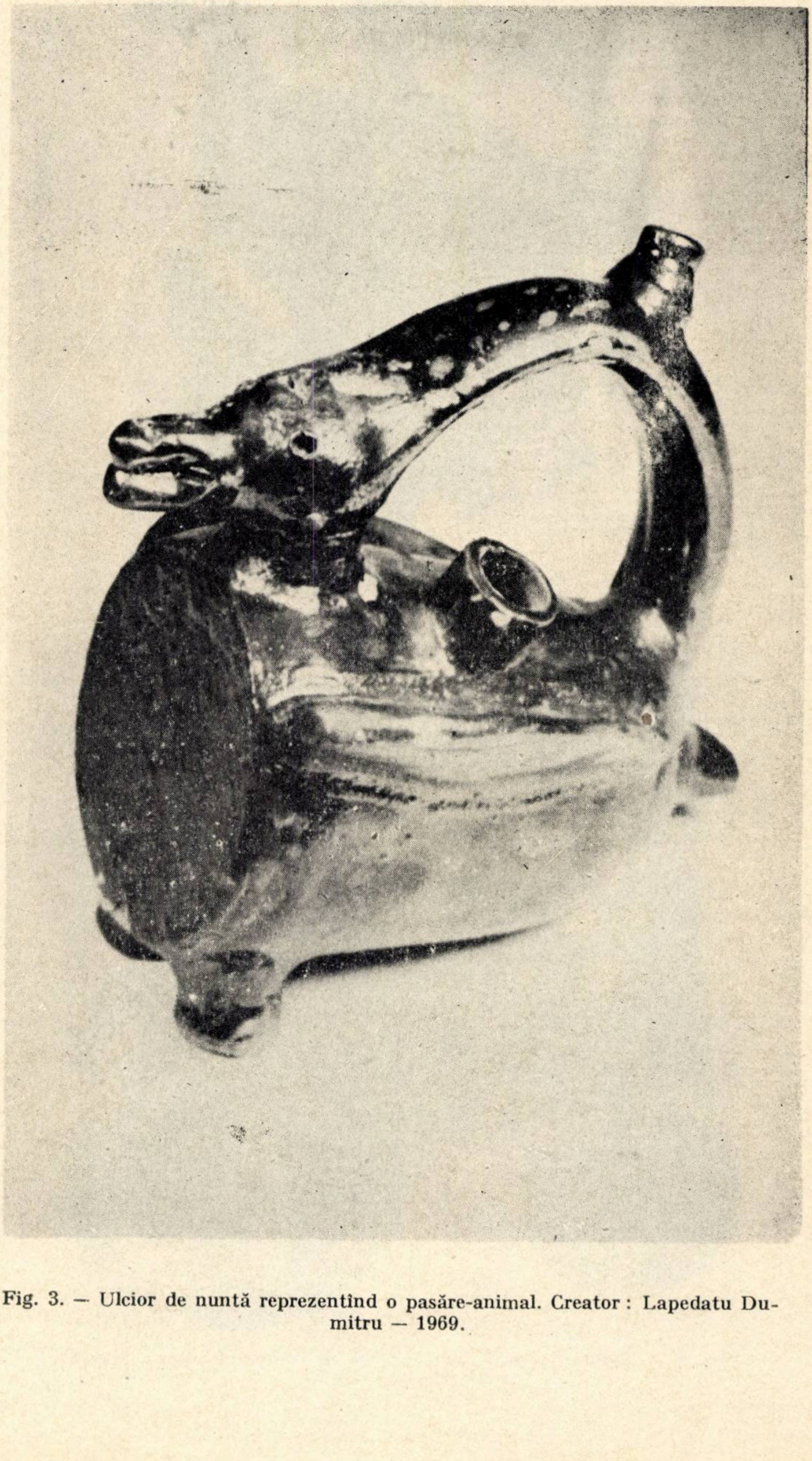


Fig. 3. — Ulcior de nuntă reprezentînd o pasăre-animal. Creator : Lapedatu Dumitru — 1969.

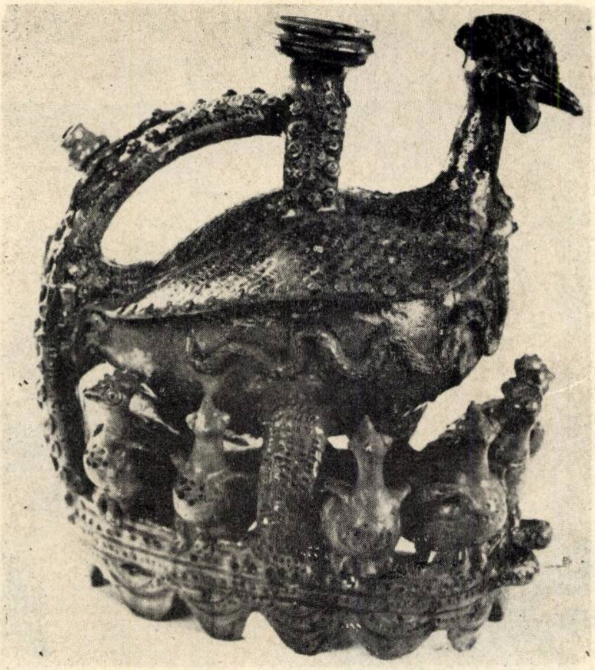


Fig. 4. — Ulcior de nuntă.

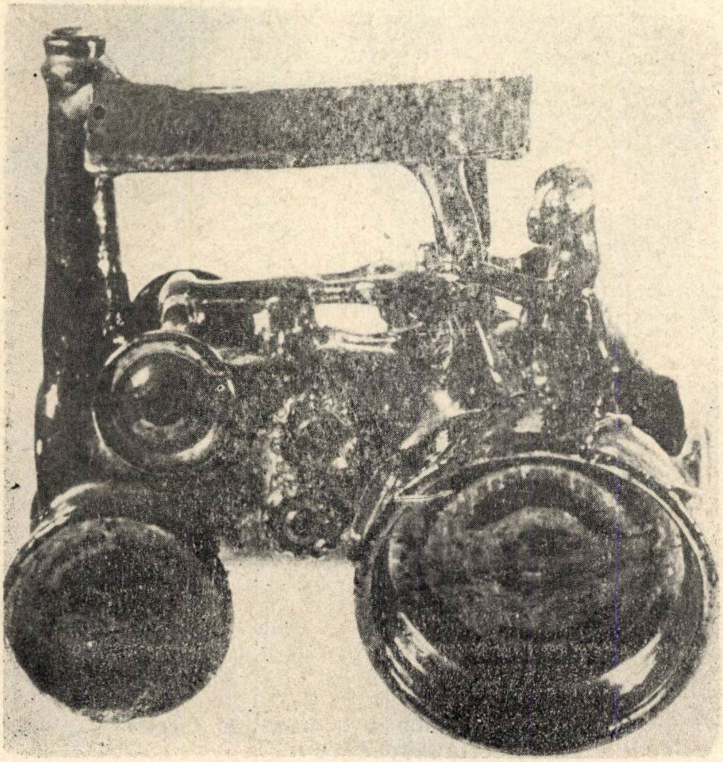


Fig. 5. — Ulcior de nuntă reprezentînd un tractor. Creator: Dumitru P. Ghiaţă — 1949.

MUZICOLOGI ROMÂNI INVESTIGÎND PROBLEMATICA MUZICII MEDIEVALE : GHEORGHE CIOBANU

TITUS MOISESCU

În arta și cultura poporului român, muzica a ocupat un loc de primă importanță, manifestîndu-se continuu în trei mari ramuri, în trei mari direcții, care au conviețuit și au străbătut veacurile într-un paralelism clar diferențiat, străjuind la porțile culturii românești pînă în zilele noastre ; ele își au caracteristicile lor, temeiurile lor în alcătuirea unui tot unitar, pe care, generic, l-am denumit muzica medievală românească, făcînd parte integrantă din tezaurul culturii românești. Aceste trei mari domenii de manifestare a artei muzicale medievale românești pot fi clasificate astfel :

a) *Muzica populară*, ale cărei origini se pierd în negura vremilor ;

b) *Muzica bizantină*, ce a pătruns pe meleagurile noastre ca artă cultă, am putea spune profesionalizată, încă din epoca de constituire a ei ;

c) *Muzica occidentală* — sau „muzica europenească”, cum o numeau cei doi mari psalți Macarie și Anton Pann, denumită și „muzică liniară”, datorită faptului că era notată pe portativ — pe care am identificat-o mai întîi în partea de vest a țării, pe teritoriul Transilvaniei, în manuscrise de muzică gregoriană, începînd cu secolul al XIV-lea, ca mai apoi să se generalizeze pe întreg teritoriul patriei noastre.

În dorința de a aduce mai multă lumină în trecutul îndepărtat al culturii și civilizației românești și cu ajutorul muzicii, de a atesta documentar prezența muzicii românești încă din cele mai vechi timpuri în cultura națiunilor europene, de a releva că în trecut românii au avut centre de artă și cultură puternice, școli de strictă specialitate, dar și în intenția de a crea un curent de opinie în favoarea acestei arte adînc ancorate în spiritualitatea românească, originală și diversificată, concretizată în fapte de cultură demonstrabile prin documente scrise de români pentru români, că muzica poate oferi — pe lîngă interesul pur artistic ce-i este caracteristic — și elemente importante de cercetare istorică, lingvistică, paleografică, codicologică etc., o serie de muzicologi români și-a îndreptat atenția către investigarea problematicii muzicii medievale, realizînd lucrări de interes atît în domeniul etnomuzicologiei, cît și în acela al muzicii bizantine și al cîntării gregoriene.

Printre muzicologii români care s-au afirmat în ultimele decenii se numără și de curînd octogenarul Gheorghe Ciobanu — etnomuzicolog, bizantinolog și profesor, doctor în muzicologie —dedicîndu-și activitatea unor sfere de cercetare pe cît de specifice, pe atît de complexe : *etnomuzicologia* și *bizantinologia*. În ambele discipline a pătruns atît ca istoriograf, urmărind evoluția acestora de-a lungul secolelor, cît și ca cercetător de analiză, orientîndu-și adesea investigațiile către acele structuri complexe și nu de puține ori controversate.

Dacă în domeniul etnomuzicologiei exista, în țara noastră, o mai veche tradiție, statornicită încă din secolul trecut de pasionați culegători și de cercetători asidui în stabilirea unor linii directoare în această disciplină atît de distinctă pentru cultura anonimă a poporului nostru, în sfera de preocupări muzicale a bizantinologiei nu putem afirma că s-ar fi constituit o anumită tradiție ; existau doar unele preocupări singulare și de dată mai recentă, datorate lui Ioan D. Petrescu și George Breazul, ambii manifestîndu-și interesul pentru muzica veche bizantină în deceniul al patrulea al secolului nostru, în lucrări și studii pertinente, care au generat în schimb o adevărată tradiție a muzicologiei românești [1]. În cadrul acestor două domenii și-a desfășurat activitatea muzicologică Gheorghe Ciobanu timp de patru decenii, urmărind fenomenul muzical în toată complexitatea lui, cu istoriografie, tematică și structură distincte, dar și cu multe puncte de contact determinate de îndelunga lor evoluție într-un cadru geografic și de timp comune.

Născut la 4 februarie 1909 în comuna Pădureni, fostă Gîștești — Ilfov, Gheorghe Ciobanu a manifestat de timpuriu atracție către muzică, fapt ce i-a determinat pe părinți, în anul 1923, să-l trimită la învățătură la Seminarul Central din București. Aici a luat primul contact cu muzica de tradiție bizantină — așa-numita muzică psaltică — la clasa excelentului profesor Ioan Popescu-Pasărea, și cu muzica de origine folclorică, ale cărei virtuți i-au fost revelate de eruditul său profesor George Breazul. După absolvirea învățămîntului secundar, sfătuit de profesorii săi, Gheorghe Ciobanu s-a înscris la Conservatorul de muzică din București, ale cărui cursuri le-a urmat între anii 1931 și 1938, avînd ca profesori pe Mihail Jora (la armonie și contrapunct), pe Dimitrie Cuclin (la forme muzicale), pe George Breazul (la enciclopedie și pedagogia muzicii), pe Constantin Brăiloiu (la folclor). În anul 1935, spre a-și putea susține existența, a fost nevoit să valorifice cunoștințele de muzică psaltică însușite în Seminarul Central, ocupînd, prin concurs, postul de protopsalt la una din eparhiile bucureștene, post pe care l-a deținut mulți ani, beneficiind astfel și de posibilitatea de a aplica în mod practic teoria atît de complexă a muzicii de tradiție bizantină. În Conservator a fost remarcat de Constantin Brăiloiu, care l-a cooptat, în anul 1936, drept colaborator permanent al Arhivei de Folclor a Societății Compozitorilor Români. Perioada de timp cît a lucrat aici — și care s-a prelungit pînă la înființarea Institutului de Folclor în anul 1949 — i-a fost de un neprețuit folos, oferindu-i prilejul de a lucra nemijlocit în acest domeniu și de a se forma astfel ca folclorist, cu preocupări multiple : cercetare de teren, organizare a materialului în arhivă, transcriere a melodiilor și textelor poetice de pe documentele sonore, elaborare de studii cu caracter analitic și de sinteză etc., toate acestea făcînd parte din activitatea continuă pe care a depus-o în domeniul etnomuzicologiei timp de patru decenii. În cadrul Institutului de Folclor a activat mai bine de douăzeci de ani, mai întîi ca cercetător științific (1949—1953), apoi ca șef de sector (1954—1968).

---

[1] Cu mulți ani înainte, cînd se afla la Paris, la Școala Cantorum, D. G. Kiriac și-a îndreptat atenția și către muzica de tradiție bizantină, studiind el însuși muzica chrysanthică, după cunoscuta lucrare a lui L.-A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque* (Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1877), din care a tradus cîteva fragmente pe care le-a publicat în „România musicală" (15 septembrie 1898), împreună cu Alexandru Podoleanu. În anul 1900, D. G. Kiriac începuse să redacteze și o lucrare cu această temă : *Muzica bisericească și populară la români*, din al cărei cuprins ne-au parvenit în manuscris capitolele referitoare la moduri. De astă dată avea ca model *Theoreticonul* (1823) al lui Macarie și *Bazul teoretic și practic* (1845) al lui Anton Pann. (Vezi și : George Breazul, *D. G. Kiriac*, București, Editura Muzicală, 1973, p. 239 : *D. G. Kiriac — Pagini de corespondență*, București, Editura Muzicală, 1974, p. 54 sqq.). Un alt muzician român preocupat de problematica muzicii de tradiție bizantină a fost Gavril Galinescu, care a tipărit la Iași, în anul 1940, în revista „Mitropolia Moldovei", nr. 3, 5, 7 — 8, 9 — 10, 11, 12, șase eseuri despre *Cîntarea bisericească*, cu referiri, în numerele 5 și 7—8, la istoricul și semiografia vechii muzici bizantine.

Îndată după absolvirea Conservatorului, în anul 1938, a început să funcționeze și ca profesor de muzică în învățămîntul secundar din București, iar din anul 1943, chiar la Seminarul Central, unde el însuși fusese elev. Părăsind învățămîntul în anul 1952, și-a dedicat întreaga activitate cercetării științifice. Și totuși, la cererea Conservatorlui de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, în anii 1960—1964 a ținut prelegeri de analiză a cursului de folclor muzical, iar în anii 1965—1972 a predat folclorul la Conservatorul „George Enescu" din Iași, reușind să capteze interesul studenților pentru această disciplină, datorită originalității prelegerilor sale și, mai cu seamă, interesantelor și mereu înnoitelor exemplificări muzicale, pe care Gheorghe Ciobanu le prelua din inepuizabilul și străvechiul strat al folclorului muzical românesc și pe care nu de puține ori le analiza comparativ cu altele, corespunzătoare ca problematică, din fondul muzicii de tradiție bizantină.

În dorința de a se instrui, de a-și lărgi cîmpul de investigare științifică, în toamna anului 1943 a devenit din nou student la Conservatorul de Muzică din București, urmînd cursurile de paleografie bizantină și de cînt gregorian cu Ioan D. Petrescu ; cunoștințele căpătate aici i-au deschis noi perspective în domeniul muzicologiei, făcîndu-l să înțeleagă în mod obiectiv esența folclorului nostru, raportul acestuia cu muzica bizantină și cîntarea gregoriană.

Primele încercări de culegere a folclorului muzical le-a făcut încă din ultimii ani ai Seminarului Central, la îndemnul lui George Breazul, „părintele meu sufletesc", cum adesea îl numea Gheorghe Ciobanu pe profesorul său. Dar activitatea de cercetare metodică a creației populare a început-o din momentul în care a devenit colaborator al Arhivei de Folclor. Ca student al cursului de paleografie bizantină și cînt gregorian, și-a ales ca lucrare de seminar tema *Influența cîntecului gregorian asupra colindelor românești*. O temă generoasă, cu implicații multiple în cele trei mari ramuri ale muzicii medievale, care i-au oferit lui Gheorghe Ciobanu prilejul de a cerceta comparat elemente melodice, ritmice și modale într-un foarte mare număr de colinde, cîntări gregoriene și cîntări bizantine ; raportînd rezultatul acestei investigări comparate la dezvoltarea istorică a poporului român, a ajuns la concluzia că, din punct de vedere muzical, colindele românești nu au fost create sub influența cîntării gregoriene sau a celei bizantine, ci dimpotrivă, posibilele asemănări se datorează influenței muzicii populare asupra celei religioase în perioada de formare a acesteia. O cu totul altă concluzie se impune însă cu privire la unele cîntece de stea. Acest studiu, publicat în anul 1947, este relevant pentru activitatea de muzicolog a lui Gheorghe Ciobanu, în el fiind prefigurată metoda de cercetare comparată a muzicii, metodă recomandată adesea de profesorul său George Breazul, pe care o va aplica în tot ce va întreprinde în cele două domenii preferate — etnomuzicologia și bizantinologia.

O dată cu înființarea Institutului de Folclor, în aprilie 1949, activitatea de elaborare a unor studii se intensifică. Teme noi, interesante, din ce în ce mai diversificate, sînt abordate de Gheorghe Ciobanu. În urma unei discuții asupra muzicii lăutărești, în anul 1951, la Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, se decide să se propună Institutului, ca temă de cercetare, acest subiect inedit în etnomuzicologia românească și a popoarelor vecine. Pentru a rezolva problemele centrale ale studiului — originea repertoriului și stilul de interpretare — trebuia clarificată chestiunea influenței muzicii orientale la noi, apoi aceea a muzicii propriuzise țigănești. După zece ani de muncă, Gheorghe Ciobanu a încheiat lucrarea *Lăutarii din Clejani* (un studiu de 417 pagini și 1 477 de pagini cu exemple muzicale, texte literare și anexe), tipărită de Editura Muzicală în anul 1969, într-o ediție prescurtată.

Cercetarea comparată a influenței orientale și urmărirea cîntecelor țigănești, la noi și la popoarele vecine, i-au creat noi perspective în identificarea trăsăturilor specifice ale muzicii acestora și a cauzelor care le determină, ajungînd la concluzia că în primul rînd limba vorbită este aceea care, prin intermediul sistemului de versificație, determină organizarea melodiei și a ritmului. Cum cele două ramuri ale lingvisticii — fonetica și gramatica — care stau la baza oricărui concept de versificație, diferă de la popor la popor, tot astfel se diferențiază și organizarea structurală a melodiei și a ritmului, deși întreaga muzică — populară sau cultă — este clădită din același material sonor.

Fiind continuu preocupat de cunoașterea specificului național în creația muzicală populară, Gheorghe Ciobanu s-a străduit să evidențieze elementele de structură ale folclorului, cum ar fi, de pildă : unitatea structurală dintre vers și melodie, valoarea muzicală a accentelor metric și lexical în creația populară românească, determinarea originii și a stilului de interpretare în muzica lăutărească, structuri muzicale vechi în creația populară românească și a popoarelor vecine, sau raportul dintre ritmul dansurilor și al colindelor, dintre colinde și muzica religioasă, modurile în creația populară — clasificare, structuri cromatice —, specificul folclorului orășenesc, cîntecul nou în creația populară, factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare etc. etc. Toate acestea — prezentate în diferite articole, studii, comunicări la congrese internaționale, tipărite în periodice sau în volume antologice — fundamentau propriu-zis calea spre împlinirea unei dorințe ce l-a urmărit pe Gheorghe Ciobanu ani de-a rîndul, aceea de a scrie o geneză a muzicii populare românești, proiect la care lucrează și astăzi.

Urmărind cîntecul de lume, specific folclorului orășenesc, Gheorghe Ciobanu a ajuns la concluzia că nu se va putea stabili evoluția creației populare și nici viața muzicală a țării noastre din secolele XVIII—XIX fără cunoașterea acestuia. Impulsionat de varietatea și structura muzicală și poetică caracteristice acestui gen de muzică, el a transcris din notație neumatică un mare număr de astfel de cîntece, pe care le-a publicat în mai multe volume, în anii 1955, 1976, 1985, primul fiind consacrat creației laice a lui Anton Pann, căreia i-a înlesnit astfel o circulație mult mai largă. În aceeași ordine de idei și prin aceeași metodă a reactualizat cîteva din creațiile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, pe care le-a identificat în manuscrise cu notație neumatică (în 1957).

Culegerea, transcrierea și publicarea neîntîrziată a folclorului muzical românesc a fost deziderartul tuturor generațiilor de folcloriști români. Încă din primul deceniu al secolului nostru, D. G. Kiriac, sprijinit fără rezerve de Ioan Bianu, trăgea primele semnale de alarmă, denunțînd pericolul ce planează asupra folclorului muzical țărănesc, cauzat, pe de o parte, de influențele orășenești distrugătoare, iar pe de alta de dispariția bătrînilor purtători și transmițători ai acestei creații anonime [2]. Culegeri de folclor se tipăriseră la noi încă din secolul trecut, multe din ele însă cu o valoare îndoielnică, astfel încît se impunea o acțiune organizată, bazată pe o metodă științifică de culegere, notare și clasificare, cîntecul popular urmînd să fie cuprins în întregul lui — muzică și text poetic — —așa cum bine observa și susținea Ioan Bianu în dezbaterile de la Academia Română, în anul 1910, cu prilejul editării colecției din Bihor a lui Béla Bártók [3]. Cea de a doua generație de folcloriști și etnomuzicologi români, în frunte cu George Breazul [4] și Constantin Brăiloiu [5], a imprimat o nouă orientare în culegerea folclorului muzical, ambii avînd merite deosebite în fundamentarea unei noi metode. Gheorghe Ciobanu face parte din cea de a treia generație, alături de Ilarion Cocișiu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel și întregul colectiv al Institutului, constituit după anul 1949, colectiv care a susținut o intensă campanie de culegere și cercetare a folclorului muzical.

Primele culegeri publicate de Gheorghe Ciobanu — *200 cîntece și doine* (1955), *Vechi cîntece de viteji* (1956) — nu erau încă ceea ce ar fi trebuit să fie „Colecția națională de folclor". Abia în octombrie 1967 s-au putut stabili criteriile de realizare a acestei atît de necesare, de urgent necesare colecții, Gheorghe Ciobanu, ca șef al sectorului muzical, semnînd un referat care concentra propuneri concrete în acest sens, și anume[6] :

a) Întregul folclor tradițional să fie cuprins în volume distincte, corespunzător genurilor respective, ce vor fi realizate în mai multe etape ;

b) În prima etapă va fi abordat folclorul ceremonial, în cinci volume [7] ;

---

[2] Titus Moisescu, *Béla Bártok și folclorul românesc — Noi mărturii*, în *Studii de muzicologie*, vol. XVIII, București, Editura Muzicală, 1984, p. 285—292.

[3] Idem, *ibidem*, p. 286 — 288.

[4] George Breazul, *Relativ la muzica populară românească*, în „Muzica", anul II (1919), nr. 1 (noiembrie), p. 11 — 14 ; idem, *Pentru muzica populară*, în „Ideea europeană", anul VI (1924), nr. 147 (15 — 22 iunie) ; idem, *O arhivă fonogramică în țara noastră*, în „Muzica", anul VI (1925), nr. 1, p. 3 — 11.

[5] Constantin Brăiloiu, *Arhiva de folklore a Societății Compozitorilor Români. Schiță a unei metode de folklore muzical*, în „Boabe de grîu", 1931, nr. 4.

[6] *Colecția națională de folclor.* Propunere de volume și de repertoriu de teme. Referat înregistrat la Institutul de Etnografie și Folclor, la nr. 3140/23.X.1967.

[7] Tematica propusă pentru cele cinci volume de folclor ceremonial era următoarea : a) Colinde și cîntece de stea ; b) obiceiuri tradiționale de peste an, la care se vor alătura semnalele păstorești ; c) cîntece de înmormîntare ; d) cîntece de nuntă ; e) cîntece și jocuri de copii și cîntece de leagăn.

c) Ca metodă de lucru se recomandă : transcrierea tuturor melodiilor, organizarea acestora pe variante, colecționarea exemplarului ce va urma să fie introdus în volum ;

d) Fiecare volum va fi îngrijit de un colectiv de 3 — 4 cercetători, cărora le va reveni și sarcina de a selecta tipurile și variantele din publicații și manuscrise ;

e) În continuare vor fi abordate și celelalte genuri : cîntecul propriu-zis, dansul, balada, doina ;

f) Pentru cîntecul propriu-zis și pentru dans, genuri foarte bogate, va fi necesar să se realizeze volume pe provincii istorice sau poate chiar pe zone folclorice ;

g) Cît privește studiile adiacente, este necesar să se depășească faza descriptivă și de analiză morfologică, trecîndu-se la studii de sinteză și de generalizare. În acest sens, Gheorghe Ciobanu sugerează 16 teme de interes general, accentuînd ideea trăsăturilor caracteristice ale genurilor, a unității de structură și a diversității stilistice, a sistemelor modale, ritmice și metrice, a simbiozei vers—melodie, a stilurilor de interpretare etc. etc.

Din nefericire, a trebuit să treacă aproape încă două decenii pînă la apariția primelor volume ale Colecției naționale de folclor, sistematizată acum după criterii tipologic-muzicale.

Cîteva studii referitoare la istoria folclorului și a folcloristicii, scrise cu aceeași acribie științifică specifică analistului, adaugă activității lui Gheorghe Ciobanu și pe aceea de istoriograf al etnomuzicologiei românești.

Paralel cu cercetările etnomuzicologice, Gheorghe Ciobanu și-a îndreptat atenția și către celălalt domeniu al muzicii medievale, către muzica de tradiție bizantină, urmărind cu precădere latura veche a acesteia. Punctul central al preocupărilor sale în această disciplină l-a constituit așa-numita școală muzicală de la Putna (secolele XV — XVI), asupra căreia a stăruit mai bine de două decenii [8].

Studiul muzicii psaltice în Seminarul Central, practica de protopsalt, cursurile de paleografie bizantină și cînt gregorian de la Conservator, frecventarea Bibliotecii „G. Breazul", la care a avut acces, consultînd o întreagă literatură de specialitate, contactul cu I. D. Petrescu, care l-a îndemnat permanent să stăruie în cunoașterea acestei arte, cercetările în domeniul etnomuzicologiei — toate acestea au stat la baza formației sale de medievalist. După cum ne este cunoscut, domeniul este complex și strict specializat, iar rezultatele obținute de cercetători nu de puține ori au fost controversate, un consens general în descifrarea vechii muzici bizantine fiind greu de realizat. O singură certitudine rămîne fără replică — aceea a documentului, a demonstrației pe baza unui document controlabil ; orice presupunere, orice deducție fără sprijin documentar este hazardată, neputînd fi luată în considerare. Această atitudine fermă în cercetarea vechii muzici bizantine a stat permanent în atenția muzicologilor noștri, ea fiind subliniată în numeroase ocazii de I. D. Petrescu și G. Breazul. De aceea, convins fiind de importanța unui astfel de comportament, Gheorghe Ciobanu nu s-a îndepărtat de acest principiu, judecînd totdeauna afirmațiile sale sau ale altora cu severitate, cu o prea mare severitate în desfășurarea demonstrației.

---

[8] Primul studiu referitor la muzica bizantină pe care l-a publicat Gheorghe Ciobanu a fost cel intitulat *Cîteva manuscrise bizantine*, apărut în „Muzica", anul XIV (1964), nr. 5—6 (mai—iunie), p. 57 — 59. Tot în același număr al revistei „Muzica", în colaborare cu Cristian Ghenea, a publicat și studiul *Un creator de muzică la începutul secolului al XVI-lea* (p. 60—61), fiind vorba de Evstatie de la Putna și de *Antologhionul* său, datat 1511.

Cercetarea științifică a muzicii de tradiție bizantină în țara noastră a fost inițiată de Ioan D. Petrescu, care a și publicat, la Paris, în anul 1932, prima sa lucrare : *Les Idiomèles et le Canon de l'Office de Noël*, după manuscrise din secolele XI — XIV. Dacă Ioan D. Petrescu a urmărit în general latura teoretică a acestei arte, George Breazul și-a concentrat preocupările către identificarea și interpretarea unor documente de muzică bizantină în țările române. Continuînd linia imprimată de cei doi predecesori, muzicologii români care i-au urmat[9] au stăruit să determine contribuția românească la cunoașterea acestei discipline, să sublinieze ce am făcut noi românii cu muzica de tradiție bizantină, care a fost aportul nostru la evoluția acestei arte străvechi, în creație și interpretare.

Gheorghe Ciobanu a luat contact cu manuscrise ale vechii muzici bizantine în anul 1963, cînd a fotografiat codicele din Mănăstirea Putna *(Ms. 56/576/544 I)* și pe cel păstrat în biblioteca Mănăstirii Dragomirna *(Ms. 1886)*. Cu timpul, s-au perindat prin fața lui nu mai puțin de 11 manuscrise muzicale (cunoscute pînă acum) ca aparținînd acestui centru de artă și cultură medievală românească, denumit de noi școala muzicală de la Putna. Cercetîndu-le, transcriind numeroase cîntări, determinînd anumite caracteristici în creație, interpretare, copiere de manuscrise, el are meritul de a fi contribuit, alături de alți muzicologi români, la identificarea acestei școli, la stabilirea trăsăturilor ce o caracterizează, la rolul pe care l-a avut în istoria culturii medievale românești. Din studiile și volumele publicate de Gheorghe Ciobanu cu referire la școala muzicală de la Putna sînt de reținut multe idei valoroase, pe care le-a enunțat și le-a argumentat cu competența muzicianului experimentat în practica liturgică, a celui care a cunoscut această muzică în evoluția ei istorică pe întreg cuprinsul țării și căruia vechea notație neumatică nu-i rezervă prea multe necunoscute. Astfel, datorită cercetării celor 11 manuscrise de la Putna și a întregului fond de peste 250 de codice de muzică medievală păstrate în biblioteci și arhive din țara noastră, a demonstrat ideea bilingvismului la români în biserică, încă din evul mediu îndepărtat, unde cîntarea la strană se executa în limbile greacă și slavonă, cu preponderența covîrșitoare, de peste 90%, a limbii grecești. Această concluzie poate fi raportată doar la muzica din secolele XV — XVI. Cît privește secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, se poate lesne constata că nici un manuscris muzical din fondul românesc nu păstrează cîntări cu texte literare în limba slavonă, iar din secolul al XVIII-lea, prin manuscrisul lui Filothei, datat 1713 — care a tălmăcit cîntările din grecește și nu din slavonește, cum însuși mărturisește în prefața *Psaltichiei rumânești* —

---

[9] Printre muzicologii români care și-au îndreptat preocupările în ultimele decenii către muzica veche bizantină și ale căror lucrări au fost date publicității, se numără : Gheorghe Ciobanu, Grigore Panțiru, Marin Ionescu, Titus Moisescu, Sebastian Barbu-Bucur, Hrisanta Trebici-Marin, Corneliu Buescu.

limba română devine prioritară [10]. Iată o teză extrem de importantă privind istoria culturii românești la demonstrarea căreia Gheorghe Ciobanu a adus o contribuție prețioasă.

Cercetînd muzica de cult din toate provinciile țării, în toată varietatea ei, cu specificul și influențele ce o caracterizează, Gheorghe Ciobanu a putut demonstra unitatea acesteia, prevalîndu-se și aici de principiul lingvistic determinant, pe de o parte, și de structurile modale, ritmice și de formă, pe de altă parte.

În anul 1975, cînd am propus, în cadrul Editurii Muzicale, editarea colecției „Izvoare ale muzicii românești”, în cele trei forme de prezentare — *monumenta*, *transcripta* și *subsidia* — ne-am adresat lui Gheorghe Ciobanu pentru realizarea primelor două volume, care au apărut, primul în anul 1976, al doilea în 1978. În cuprinsul acestora au fost incluse culegeri de folclor și cîntece de lume din secolul al XIX-lea, muzică instrumentală și vocală din secolele XVII — XIX și transcrieri din muzică psaltică din secolul al XIX-lea, de pe întreg cuprinsul țării. La alegerea acestor piese, Gheorghe Ciobanu a avut în vedere varietatea stilistică, existența unor forme vechi în structura modală a cîntărilor, prezente și în practica actuală a ținuturilor intracarpatice, din care se poate susține ideea de „unitate cultural-muzicală a tuturor românilor de-a lungul întregii perioade medievale”.

În volumele următoare ale colecției [11], apărute între anii 1980 și 1985 și realizate sub puternica impresie produsă de manuscrisele școlii muzicale de la Putna, Gheorghe Ciobanu s-a alăturat grupului de muzicologi români care au relevat cu pregnanță autenticitatea și ineditul acestor codice, a căror valoare artistică și importanță documentar-istorică erau recunoscute și evidențiate și de cercetători avizați din străinătate [12].

---

[10] Și astăzi constatăm că unii cercetători continuă să publice anumite afirmații contrare conținutului manuscriselor muzicale de tradiție bizantină păstrate în biblioteci și arhive din țara noastră, afirmații care diseminează o cu totul altă concluzie decît cea reală, oferită de manuscrisele medievale și prezentată de noi în diferite ocazii. Iată de pildă pasajul următor, extras din articolul *Lumina tiparului românesc* de Gabriel Ștrempel, apărut în „Magazin istoric” (anul XXII, nr. 11 (160), noiembrie 1988, p. 20): „Pentru a înțelege meritul de excepție al lui Filothei, să ne fie îngăduit să amintim că pînă la el toate cîntările psaltice erau făcute pe texte slavone și mai ales grecești, ultimele începînd cu a doua jumătate a veacului XVII. Așa se explică de ce Mitrofan, tipărind unele cărți fundamentale de cult la Buzău, nu a putut reda românește decît tipicul și unele rugăciuni, textul ce se cînta rămînînd slavonesc”. (Vezi în legătură cu această chestiune *Izvoare ale muzicii românești*. Vol. III — *Documenta*: *Școala muzicală de la Putna — Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna — Antologhica*. Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, Editura Muzicală, 1980, p. 5 — 65, precum și toate celelalte volume — IV — VI — apărute în această colecție. Vezi și *Limbile de cult la români în lumina manuscriselor muzicale* de Gheorghe Ciobanu, articol apărut în „Mitropolia Banatului” nr. 7 — 9, 1981. Vezi și *Prolegomene bizantine*. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească de Titus Moisescu, București, Editura Muzicală, 1985, p. 19 — 20.

[11] Colaborarea lui Gheorghe Ciobanu la editarea volumelor din colecția „Izvoare ale muzicii românești” s-a concretizat astfel: la volumele I (1976), II (1978), IX (1985) singur; la volumele III (1980), III B (1984), IV (1981), în colaborare cu Marin Ionescu și Titus Moisescu; la volumul V (1983), în colaborare cu Marin Ionescu.

[12] Printre muzicologii străini care au evidențiat valoarea artistică și importanța documentar-istorică a manuscriselor de la Putna pot fi amintiți: Anne E. Pennington (Oxford — Anglia), D. E. Conomos (Vancouver — Canada), D. Stefanović (Belgrad — Iugoslavia), J. Raasted (Copenhaga — Danemarca), M. Velimirović (Charlottesville — U.S.A.), Gr. Stathis (Atena — Grecia).

Rezultatele cercetărilor sale științifice, Gheorghe Ciobanu le-a concretizat în numeroase studii, pe care le-a dat publicității în diverse periodice, în comunicări la congrese și simpozioane, în țară sau în străinătate. O bună parte le-a adunat, revăzute, în trei volume de *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, două din ele fiind tipărite de Editura Muzicală în anii 1974 și 1979, al treilea aflîndu-se încă în redacția editurii. Culegerile de folclor, transcrierile din notație neumatică a cîntecelor de lume și a muzicii de tradiție bizantină le-a publicat în volume separate, însoțindu-le de studii introductive, adnotări și de utile indicații de circulație [13].

Din cercetarea atentă a studiilor sale se desprinde o metodă de lucru — am putea spune proprie — care s-ar caracteriza prin cîteva trăsături definitorii, și anume :

a) Abordarea unei teme o face cu scopul de a răspunde unor întrebări ridicate de însuși materialul muzical, de a clarifica unele contradicții sau aspecte eronat tratate sau interpretate, de a aduce în context aspecte încă neabordate.

b) Dacă în primele lucrări își bazează argumentarea și pe ceea ce au demonstrat alții, în studiile elaborate după anul 1960, autorul își începe demonstrația, de regulă, de la ceea ce-i sugerează materialul muzical, documentul propriu-zis, evitînd afirmațiile hazardate, presupunerile, deducțiile necontrolabile.

c) În toate studiile sale predomină concepția istorică ; de aceea este foarte greu de stabilit uneori cît aparține domeniului istoric, cît folcloristicii și cît teoriei. Nu mai vorbim de muzica bizantină, pe care o tratează, ca fenomen cultural, numai prin prisma istoricului.

d) Metoda comparativă este instrumentul preferat al autorului ; de aici provine și necesitatea de a adăuga aparatului său critic nelipsita rubrică a circulației.

e) Stilul în care sînt scrise studiile sale este simplu, concis, direct, clar ; însă atunci cînd este necesar să clarifice unele contradicții sau aspecte eronat tratate, capătă o anumită duritate, acea duritate specifică atacului direct și imediat, fără ocolișuri înmănușate.

f) Terminologia de specialitate este utilizată cu toată parcimonia, fiind totdeauna explicată.

Spirit exigent, riguros, pasionat pentru munca sa, pentru tradițiile artei muzicale românești, permanent frămîntat de ideea de a respecta cu strictețe adevărul istoric, Gheorghe Ciobanu se controla pe sine însuși în aceeași măsură în care verifica afirmațiile altora. De aceea ne apare oarecum justificată exigența manifestată față de unele din studiile sale mai vechi, care — după cum adesea mărturisea — ar fi fost mai bine argumentate dacă le-ar fi scris acum, cu posibilitățile de documentare și interpretare de care dispune.

În trecuții ani de colaborare, cînd colindam împreună bibliotecile și arhivele din Moldova și Bucovina, din Oltenia și Banat, în căutare de vechi manuscrise muzicale, sau în cadrul Editurii Muzicale, unde, ca autor, Gheorghe Ciobanu era apreciat, am avut prilejul să cunosc îndeaproape multe din calitățile de om și de cercetător ale acestui muzicolog înzestrat, ale cărui lucrări vor contribui, în mod cert, la o mai bună cunoaștere a trecutului nostru de artă și cultură.

---

[13] În *Anexă* poate fi consultată lista volumelor și studiilor realizate de Gheorghe Ciobanu de-a lungul întregii sale activități muzicologice.

ANEXA

INDEXUL LUCRĂRILOR MUZICOLOGULUI GHEORGHE CIOBANU

Prezentăm aici, cronologic, lucrările de etnomuzicologie și bizantinologie, realizate de Gheorghe Ciobanu — singur sau în colaborare. Mai bine de 83 de studii, publicate în diferite periodice sau în volume antologice, au fost revăzute și adunate de autor în trei volume de *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, două din ele fiind tipărite în anii 1974 și 1979, al treilea, în curs de editare; pentru aceste studii recomandăm bibliografia indicată de autor în volumele respective, noi menționînd în acest index doar titlul, anul realizării și volumul în care au fost incluse. Celelalte studii, care n-au fost introduse în volumele amintite, le-am catalogat, tot cronologic, la sfîrșitul indexului. Nu am reținut recenziile, notele, conferințele, concertele-lecții și nici acele studii, articole, referate, comunicări la congrese și simpozioane rămase în manuscris, în biblioteca muzicologului. Pentru a putea urmări activitatea continuă a lui Gheorghe Ciobanu, nu am făcut o departajare a lucrărilor de etnomuzicologie de cele de bizantinologie, și nici a volumelor de autor de îngrijirile de ediție, desfășurînd indexul, după cum am precizat mai sus, după criterii cronologice, în toată varietatea lui.

1. *200 cîntece și doine*. București, ESPLA, 1955. Culegere realizată în colaborare cu Vasile Nicolescu. Ediția a II-a, în 1962, la Editura Muzicală.
2. *Anton Pann — Cîntece de lume*. Transcriere din psaltică în notație modernă, cu un studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu. București, ESPLA, 1955.
3. *Vechi cîntece de viteji*. București, ESPLA, 1956. Culegere realizată în colaborare cu Alexandru Amzulescu.
4. *Lăutarii din Clejani*. București, Editura Muzicală, 1969.
5. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie* [Vol. I]. București, Editura Muzicală, 1974. Cuprinsul: 1) Originea muzicii populare românești (1972); 2) Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc (1963); 3) Național și universal în folclorul muzical românesc (1968); 4) Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești (1965); 5) Legături folclorice muzicale ale popoarelor sud-est europene (1970); 6) Folclorul muzical și migrația popoarelor (1967); 7) Criteriul istoric în studierea modurilor populare (1966); 8) Modurile cromatice în muzica populară românească (1966); 9) Despre așa-numita gamă țigănească (1959); 10) Folclorul orășenesc (1967); 11) Mugur, Mugurel (1965); 12) Un cîntec din colecția lui Anton Pann (1957); 13) Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann (1957); 14) Cîntece românești inedite de la începutul secolului al XIX-lea (1957); 15) Barbu Lăutarul (1958); 16) Circulația tamburei în Țările Române în perioada medievală (1965); 17) Culegerea și publicarea folclorului muzical românesc (1965); 18) Școala muzicală de la Putna (1966); 19) Cultura muzicală bizantină pe teritoriul României pînă în secolul al XVIII-lea (1966); 20) Manuscrisele psaltice românești din secolul al XVIII-lea (1967); 21) Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea (1972); 22) Originea canonului Stîlpărilor alcătuit de dascălul Șărban (1970); 23) Anton Pann și „românirea" cîntărilor bisericești (1969); 24) Muzica bisericească la români (1972); 25) Un Kyrie eleison la patru voci în notație bizantină la începutul secolului al XVIII-lea (1970); 26) Muzica bizantină (1970).
6. *Izvoare ale muzicii românești*. Vol. I: *Culegeri de folclor și cîntece de lume*. București, Editura Muzicală, 1976.
7. *Izvoare ale muzicii românești*. Vol. II: *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din sec. XVI—XIX*, București, Editura Muzicală, 1978.
8. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. Vol. II, București, Editura Muzicală, 1979. Cuprinsul: 1) Muzica populară românească (1967); 2) Structura sistemului de versificație populară română; legătura cu versificația latină (1964); 3) Stratificări în muzica populară românească (1969); 4) Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare (1956); 5) Înrudirea dintre ritmul dansurilor și al colindelor (1964); 6) Colindele și muzica religioasă (1947); 7) Aportul lui G. Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești (1966);

8) Contribuţia etnomuzicologiei la corectarea unor erori din muzicologie (1965) ; 9) Aportul lui Const. Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal (1968) ; 10) Istoria clasificării modurilor (1954) ; 11) Vechimea genului cromatic în muzica bizantină (1973) ; 12) Cîntecul nou în creaţia populară (1956) ; 13) Cîntece revoluţionare şi patriotice din perioada anului 1848 (1973) ; 14) Creaţii populare săteşti şi urbane legate de Războiul de independenţă (1977) ; 15) „Capriciul" de B. Romberg şi cîntecul moldovean „Mititica" (1974) ; 16) Muzică bizantină şi „Cîntece de lume" în manuscrise oltene în notaţie psaltică (1964) ; 17) Manuscrise muzicale în notaţie bizantină aflate în România (1965) ; 18) Studierea muzicii bizantine în România (1967) ; 19) Probleme şi preocupări contemporane în paleografia muzicală românească (1973) ; 20) Raportul dintre text şi melodie în muzica psaltică românească (1969) ; 21) Raportul dintre muzica liturgică românească şi muzica bizantină (1968) ; 22) Pripelele lui Filotei monahul (1977) ; 23) Manuscrisele de la Putna şi unele probleme ale culturii medievale româneşti (1975) ; 24) Manuscrisele muzicale de la Putna şi problema raporturilor muzicale româno-bulgare în perioada medievală (1975) ; 25) Manuscrisul lui Evstatie protopsaltul de la Putna — 1511 (1976).

9. *Izvoare ale muzicii româneşti*. Vol. III — *Documenta* : *Şcoala muzicală de la Putna — Manuscrisul Nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna — Antologhion*. Ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu şi Titus Moisescu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980.
10. *George Breazul — Pagini din istoria muzicii româneşti*. Vol. V. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Ciobanu. Bucureşti, Editura Muzicală, 1981.
11. *Izvoare ale muzicii româneşti*. Vol. IV — *Documenta* : *Şcoala muzicală de la Putna — Manuscrisul Nr. I-26 din Biblioteca Universitară „Mihai Eminescu" din Iaşi — Antologhion*. Ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu şi Titus Moisescu. Bucureşti, Editura Muzicală, 1981.
12. *Izvoare ale muzicii româneşti*. Vol. V — *Documenta* : *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*. Ediţie îngrijită şi adnotată de Gheorghe Ciobanu şi Marin Ionescu, prefaţă şi studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu. Bucureşti, Editura Muzicală, 1983.
13. *Izvoare ale muzicii româneşti*. Vol. III B — *Transcripta* : *Şcoala muzicală de la Putna — Ms. Nr. 56/544/576 I—P/II — Stihirar*. Transcriere în notaţie liniară de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu şi Titus Moisescu. Bucureşti, Editura Muzicală, 1984.
14. *Études de musique ancienne roumaine*. Bucureşti, Editura Muzicală, 1984.
15. *Izvoare ale muzicii româneşti*. Vol. IX — *Transcripta* : *Cîntece de lume din secolele XVIII—XIX*. Prefaţă, introducere şi circulaţie de Gheorghe Ciobanu. Bucureşti, Editura Muzicală, 1985.
16. Ioan R. Nicola — Folclor muzical din Mărginimea Sibiului. Ediţie îngrijită şi adnotată de Gheorghe Ciobanu. Bucureşti, Editura Muzicală, 1987.
17. *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*. Vol. III (în curs de apariţie) (Forthcoming). Cuprinsul : 1) Folclorul — dovadă a vechimii şi continuităţii poporului român pe aceste meleaguri (1980) ; 2) Opinii asupra folclorului şi folcloristicii româneşti (1982) ; 3) Straturi în muzica populară românească (1969) ; 4) G. Breazul. Înfiinţarea Arhivei Fonogramice şi promovarea studiilor structural-istorice (1976) ; 5) G. Breazul. Cercetări de istorie şi folclor (1976) ; 6) Adoptarea muzicii bizantine ca muzică de cult. Vechime. Căi de pătrundere (1976) ; 7) Şcoala muzicală de la Putna (1984) ; 8) Manuscrisul Nr. 1886 de la Mănăstirea Dragomirna (1981) ; 9) Limbile de cult la români în lumina manuscriselor muzicale (1981) ; 10) Muzica românească în secolul activităţii coresiene (1982) ; 11) Muzica de cult bănăţeană. Origine. Vechime. Specific (1982) ; 12) Valorificarea muzicii bizantine (1984) ; 13) Teorie practică, tradiţie — factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine (1981) ; 14) Pe marginea Congresului internaţional de bizantinologie de la Viena (1981) ; 15) Cercetări în domeniul muzicii bizantine întreprinse în R. S. România (1980) ; 16) Trăsături caracteristice ale muzicii populare şi de cult din România şi unele probleme ale raporturilor cu muzica slavă (1978). Varia : 17) Dezvoltarea folcloristicii muzicale româneşti (1966) ; 18) Legăturile folclorice muzicale ale popoarelor sud-est europene (1966) ; 19) Cît de vechi este cîntecul popular românesc (1977) ; 20) Folclorul bucureştean (1983) ; 21) Cîntecul de „dragoste" (1968) ; 22) Folclorul şi muzica contemporană (1969) ; 23) Cercetare folclorică în judeţul Bacău (1969) ; 24) Anton Pann şi melosul românesc (1969) ; 25) O moştenire preţioasă : Biblioteca G. Breazul (1970) ; 26) Atenţie la terminologia folosită (1976) ; 27) Pe marginea unei colecţii apărute la mijlocul secolului trecut (1983) ; 28) Mai multă atenţie la ceea ce afirmăm (1976) ; 29) J. S. Bach şi Cantionale Catholicum de Ioan Căianu (1977) ; 30) Circulaţia în ţară a unor creaţii muzicale ale lui Dimitrie Cantemir (1984) ; 31) Raporturi muzicale româno-turce în perioada medievală (1970) ; 32) Despre originea unor melodii din „Vicleiul" din Tîrgu Jiu (1984).

18. *Despre unele asemănări între folclorul român și bulgar*, în „Revista de folclor", anul III (1958), nr. 1.
19. *Anton Pann i miastoto mu v rumănskata kultura* (Anton Pann și locul său în cultura românească), în „Bălgarska muzika", Sofia, 1959, nr. 5 — 6.
20. *Aspecte ale culturii muzicale în epoca feudală — Cîteva manuscrise bizantine*, în „Muzica", anul XIV (1964), nr. 5 — 6 (mai—iunie).
21. *Un creator de muzică la începutul secolului al XVI-lea*, în : „Muzica", anul XIV (1964), nr. 5 — 6 (mai — iunie). În colaborare cu Cristian Ghenea.
22. *Folclorul muzical românesc*, în „Revista de folclor", anul X (1975), nr. 6.
23. *Le raport entre le rythme du vers et de la musique dans le chant populaire roumain*, *Zbornik kongressa SUFJ*, Celje, 1965.
24. *La structure du système de versification populaire roumaine, sa relation avec la versification latine*, în *Études d'éthnographie et de folklore*, București, 1965. (Vezi și *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, *op. cit.*, p. 15.)
25. *Moștenire și sensuri actuale în cercetarea folclorului*, în „Muzica", anul XVI (1966), nr. 5 (mai).
26. *Les manuscrits de Putna et certains aspects de la civilisation médièvale roumaine*, în „Revue Roumaine de l'Histoire de l'Art", tome XIII, Bucarest, Editura Academiei R. S. România, 1976.
27. *Sur l'ancienneté du genre chromatique dans la musique byzantine*, în *Actes du XIV^e Congrès international des Études byzantines*, Bucarest, 1 — 12 septembre 1971. București, Editura Academiei R. S. România, vol. III, 1976.
28. *L'École musicale de Putna*, în „Revue Roumaine", XXXIV (1980), n^o 7 — 8. V. și *The Music School of Putna*, în „Rumanian Review", XXXIVth year (1980), No. 7 — 8.
29. *Théorie, pratique, tradition, facteurs complémentaire indispensables pour déchiffrer l'ancienne musique byzantine*, în XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten, II/7, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 32/7, Sondendruck, Wien, 1981, 29 — 37 S. (Comunicarea, în limba română, a apărut și în *Studii de muzicologie*, vol. XVII, București, Editura Muzicală, 1983.)
30. *Pe marginea Congresului internațional de bizantinologie de la Viena* (1981), în *Studii de muzicologie*, vol. XVIII, București, Editura Muzicală, 1984.
31. *Altertümliche Elemente in der rumänischen und bulgarischen Volkmusik*, în „Revue des études sud-est européennes", Bucarest, tome 2, n^o 1 — 2, 1984. (Vezi și în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, *op. cit.*, p. 40.)
32. *Ritmica neumelor bizantine în transcrierile lui I. D. Petrescu și Egon Wellesz în raport cu practica actuală*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria „Teatru, muzică, cinematografie", tomul 34, București, Editura Academiei R. S. România, 1987.
33. *George Breazul și folcloristica muzicală românească*. Cu prilejul centenarului nașterii sale, în „Revista de etnografie și folclor", tomul 32, 1987, nr. 3.

Breviar • Breviar • Breviar • Breviar

• **UN VOLUM DE DUMITRU STĂNCESCU GREU DE GĂSIT.** În lucrarea sa clasică, *Basmele române...* (1895), Lazăr Șăineanu se referă și la volumul lui Dumitru Stăncescu, *Basme și glume din gura poporului* (București, 1894), despre care spune că este alcătuit din poveștile populare *Prichiduță*, *Păsărică lainică*, *Ghicitorul* și *Ținutul dracului*. Ultimele două povești spune că sînt, una, basm-snoavă, iar cealaltă, *Ținutul dracului*, pe care o prezintă și în rezumat, un basm autentic. Primele două povești, *Prichiduță* și *Păsărică lainică*, sînt cunoscute din alte volume ale lui D. Stăncescu, însă *Ținutul dracului* n-a mai apărut în nici un volum al său, și, după cîte am cercetat, nici în vreo publicație periodică.

Volumul la care ne referim n-a mai fost văzut de nici un alt cercetător în afară de L. Șăineanu. Investigațiile noastre la diferite biblioteci din București, Sibiu, Cluj-Napoca, Drobeta-Turnu Severin (fondul I. G. Bibicescu), Piatra Neamț (fondul G. T. Kirileanu) nu s-au soldat cu găsirea volumului. Iată de ce semnalăm această lipsă cititorilor revistei, cu speranța că unul dintre ei va avea norocul să dea peste acest volum și să ni-l semnaleze și nouă. *(Iordan Datcu)*

LECA MORARIU, FOLCLORIST

TRAIAN CANTEMIR

Personalitate plurivalentă, manifestîndu-se atît pe tărîm cultural cît și științific, Leca Morariu impresionează nu numai prin munca sa asiduă, plină de abnegație, pusă în serviciul cunoașterii și adevărului, ci și prin nețărmurita lui dragoste față de oamenii și pămîntul patriei. Cercetător pasionat, înzestrat cu o solidă cultură umanistă și cu o remarcabilă sensibilitate artistică, opera sa impune prin diversitatea subiectelor abordate, prin finețea spiritului său de observație, prin analizele literare întreprinse. Cultivînd cu minuție interesul pentru lingvistică, istorie literară și folclor, și-a însușit o largă și cuprinzătoare viziune asupra esențialelor particularități ale spiritualității etniei românești. Străduindu-se să le aprofundeze pînă în intimitatea lor structurală, le-a evidențiat în studii pertinente. Prioritate a acordat folclorului.

Predilecția pentru creațiile anonime a manifestat-o încă din perioada șederii sale la Pătrăuți—Suceava, localitate sub cerul căreia și-a făcut intrarea în viață. Dispunînd în perimetrul ei de o bogată zestre folclorică și de pricepuți meșteri ai cuvîntului, profesorul de la Cernăuți n-a rămas insensibil la creațiile anonime vehiculate de aceștia, ci le-a trecut pe hîrtie ca să le lase posterității. Din cele nouă basme intrate în cuprinsul culegerii publicate în 1915, majoritatea au fost strînse din ctitoria voievodală a Pătrăuțiului Sucevei. Înregistrarea lor o inaugurează în 1914. A publicat atunci, în „Viața nouă" din Suceava, prima sa narațiune anonimă, *Frica e din rai și e bine cînd o ai*. Probabil că în mapa sa de lucru avea, la vremea respectivă, și alte materiale pregătite să ia drumul tiparului, pentru că, numai la un an de la apariția prozei menționate, scoate de sub teascurile imprimeriei din Suceava volumul *De la noi. Povești bucovinene*.

Antologia, de epatante valențe stilistice și de neastîmpărată tentă umoristică, include o singură snoavă, restul fiind basme. Unul dintre ele, *Ciocan ține, clește dă-i!*, amintește, prin motivele folclorice utilizate, de basmul istroromân *Martin*, din *Textele istroromâne* semnate de subsemnatul. Scrise într-o limbă neaoș populară, plină de locuții idiomatice și de formulări versificate, basmele lui Leca Morariu concurează cu clasicele povești ale lui Creangă. Cadența largă și potolită a frazelor în care sînt transpuse, precum și lexicul de sugestivă expresivitate populară pe care-l folosesc stau mărturie a posibilităților verbale ale lui Leca Morariu, care a cunoscut limba moldovenilor cu parfumul, prospețimea și cursivitatea ei.

Basmul cu care se inaugurează volumul *De la noi*, se distinge de cele care-i urmează prin faptul că e mai muncit artisticește și mai cizelat. Aproape fiecare enunț care vine să propulseze acțiunea cunoaște o spon-

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 479—483, București, 1989

taneitate antrenantă, care face ca excursul epic să fie liber și ușor. Restul basmelor nu-s îmbrăcate în stil sărbătoresc, ci poartă haina expresiei diurne.

Datorită calităților stilistice evidențiate anterior, ținuta artistică a basmelor lui Leca Morariu a fost remarcată public în repetate rînduri. Primul care se oprește asupra ei este N. Iorga. În „Drum drept”, an.X, 1915, nr. 26, marele savant declară : „E atîta culoare și mișcare în această cărticică, e atîta nuanță și atîta capriciu popular, atîta haz ascuns în lumina ochilor șireți care se văd printre rînduri, atîta adevăr în dialog, încît această sută de pagini poate fi așezată mai sus decît multe volume care au ieșit în public cu vuiet și zarvă”.

Sextil Pușcariu susține și el, în raportul pe care-l înaintează Academiei Române pentru premierea lucrării, că Leca Morariu „a descoperit cu intuiția artistului adevărat, părțile tipice ale basmului românesc”, izbutind să imprime culegerii sale particularitățile specifice speciei anonime. În aceste condiții, cartea s-a bucurat de un deosebit succes nu numai în rîndurile criticilor literari, ci și în cel al marelui public. Mărturie în sensul acesta aduc cele șase ediții apărute la intervale scurte în țară și una la Madrid, tot în românește.

Eliberîndu-se de materialul epic cules, Leca Morariu se lansează curînd într-o nouă campanie folclorică, adunînd de astă dată o mulțime de cimilituri. Le publică în 1930 sub un titlu simplist, *Cimilituri*, îmbogățindu-și astfel bibliografia cu încă o remarcabilă realizare folclorică.

Tema lucrării a mai fost abordată anterior atît de Tudor Pamfile, cît și de George Pascu. Ei însă n-au tratat-o exhaustiv. Leca Morariu îi depășește pe ambii prin ingenioasa clasificare pe care o face acestei specii prolifice și străvechi. După profesorul de istorie literară și folclor, între ghicitoare și cimilitură nu există distincție. Ambele sînt sinonimele aceleiași noțiuni. Într-adevăr, aceasta-i realitatea. Totuși trebuie observat că sinonimele reținute n-au aceeași formă. Ghicitoarea folosește interogația simplă, în proză, pe cîtă vreme cimilitura recurge la vers. În plus, cimilitura nu cunoaște ramificația subdiviziunilor, ci se circumscrie numai la forma ei tradițională. Ghicitoarea, în schimb, are ca descendente interogația și deceul. Prin deceu se înțeleg propozițiile care încep cu *de ce*.

Rămînînd în cadrul ghicitorii, Leca Morariu analizează subiectele pe care le conțin aceste probe de inteligență și spontaneitate intelectuală, observînd că ele se referă atît la obiecte și fenomene naturale, cît și la substantive de ordin abstract. Forma în care acestea se prezintă nu-i întotdeauna cea decentă. Indecența are, de multe ori, fond serios. În cazul acesta, ea încearcă să ducă în eroare pe cel interogat, provocînd hazul celor ce debitează asemenea specii.

Cum scopul ghicitorii este de a păcăli, Leca Morariu examinează modalitățile de care se folosește această specie literară pentru a-și exercita rolul. Prima caracteristică pe care o sesizează este aceea care conține răspunsul în însuși textul ghicitorii. Integrat în cuprinsul întrebării, el scapă atenției interlocutorului, acesta căutîndu-l la distanțe situate în afara sferei de corelație. A doua posibilitate de a ascunde dezlegarea o oferă ghicitorile cu două sau mai multe răspunsuri. În cazul cînd interogatul dă răspunsul cuvenit, cel ce pune întrebarea îl poate respinge, optînd pentru altul dintre ele.

La particularitățile menționate de Leca Morariu se mai cere trecută observația că nu toate ghicitorile circulă pe întreaga suprafață a țării. Limitele regionale care există se datoresc atît condițiilor socioistorice din trecut, cît și factorilor geografici existenți. Ca și o bună parte din cîntecele populare, și ghicitorile sînt supuse modificărilor timpului. Și ele țin seama de condițiile material-sociale pe care le parcurg creatorii lor. Dacă în ghicitorile mai vechi, ca, de exemplu, în cea care spune : *trece pașa pe uliță/ cu trei mii de suliță*, pașa este un personaj notoriu pentru timpurile trecute, azi funcția aceasta administrativă nemaifiind cunoscută, tinerele generații manifestă rezerve față de speciile literare cu asemenea arhaisme. În locul vechiturilor de arhivă, preferă actualul și concretul.

Paralel cu studiul cimiliturii, Leca Morariu a acordat atenție și cîntecului popular. L-a prezentat public pe parcursul unui curs pe care l-a ținut în anul universitar 1927/1928. În cadrul lui nu s-a ocupat numai de cîntecul popular românesc, ci a extins analiza folclorică pînă dincolo de fruntariile țării. Observația pe care o face referitor la geneza cîntecului românesc e că acesta ia naștere în aceleași condiții socioeconomice ca și majoritatea creațiilor populare străine. Întrucît constată că produsele populare nu sînt cotate la justa lor valoare, se hotărește să le analizeze sub aspect artistic și să le scoată în evidență importanța. În scopul dat se oprește întîi la cîntecele de leagăn ; remarca ce-o face cu ocazia aceasta e că nașterea lor se datorește unui sincretism. Melodia separată de versuri nu se poate menține. Aproape la fel se întîmplă și cu versurile. Detașate de melodie, ele își pierd strălucirea, în bună parte. Devin o simplă osatură verbală. Melodia este un element structural, de bază, al cîntecului și în același timp și un auxiliar al memoriei. Ea e absolut indispensabilă, întrucît creațiile populare nu se difuzează prin intermediul tiparului, ci prin viu grai. Datorită acestei particularități, apariția variantelor e firească. E interesant de observat că ele nu se datoresc numai colportorilor, ci chiar și celor care le improvizează, pentru că aceștia nu sînt întotdeauna mulțumiți de prima formă a creației lor, încercînd s-o refacă. Improvizația nu-i întotdeauna spontană. Spontaneitatea e de obicei caracteristică popoarelor vechi. Datorită acestui fapt, cîntecele lor sînt sincere.

Cît privește geneza cîntecului popular, Leca Morariu prezintă ambele teorii vehiculate, atît pe aceea a monogenezei, cît și pe cealaltă, a poligenezei. Nu optează pentru nici una, susținînd că monogeneza sau poligeneza intervin în anumite condiții. Sigur, are perfectă dreptate, căci ambele sînt valabile. Dacă monogeneza este o modalitate de creație obișnuită, poligeneza, în schimb, se întîlnește mai rar. Ea intervine atît în medii familiale, cît și în anumite colective etnice. O cunosc atît finlandezii, cît și cazacii.

Interesul pe care Leca Morariu îl manifestă pentru folclor nu reiese numai din contactul lui direct cu produsele anonime pe care le culege, ci și din mențiunile pe care le face pe marginea unor lucrări în componența cărora folclorul e prezent. Cum acesta abundă în *Legendele sau basmele românilor* (1888) ale lui Petre Ispirescu, cît și în *Poveștile* lui Creangă, folcloristul le acordă toată atenția. Prioritate dă lui Creangă, din motive ușor de sesizat. Culegerea lui P. Ispirescu, Leca Morariu o lasă mai în umbră, deși și aceasta are incontestabile calități. La vremea ei, ea a fost apreciată favorabil în special de Barbu Delavrancea, care spunea că „oriunde vei deschide „Basmele românilor" vezi pe Ispirescu, pe această imaginaţie naivă şi epică, pe acest scriitor bogat şi energic a cărui frază şi observaţie adesea îţi amintesc de vechiul şi bătrînul Omer. Oriunde vei deschide cartea, vezi pe creatorul, iar nu pe culegătorul basmelor" („Revista nouă", an. I, 1988, p. 87). Continuîndu-şi opiniile, Barbu Delavrancea susţine că întreg volumul de basme al lui Ispirescu „e plin de farmec şi de bogăţii, pe fiecare pagină simţi că geniul poporului era fatal înfipt în acest bătrîn blînd şi modest şi că acest geniu l-a ridicat, fără a-l ameţi, mai presus cu mult decît poporul din care a ieşit".

Elogiile pe care dramaturgul le aduce volumului lui P. Ispirescu sînt perfect îndreptăţite. Culegerea impresionează nu numai prin conţinut, ci şi prin faptul că este o premieră în istoria folcloristicii noastre. În plus, reprezintă epica populară a Munteniei, cu toate particularităţile ei narative şi lingvistice. Extinse pe suprafaţa celor 57 de tipuri folclorice, cîte le găseşte Iordan Datcu (*Dicţionarul folcloriştilor*, 1979, p. 244), ele constituie o zestre spirituală de prim ordin. Consideraţiile pozitive pe care Barbu Delavrancea le conferă volumului sînt primite cu rezerve de Leca Morariu. Profesorului de la Cernăuţi i se par exagerate, în special acelea care îl proclamă pe P. Ispirescu „împărat povestitor" sau „împărat al basmelor" („Făt-Frumos", an. VII, 1932, nr. 1 — 2, p. 80).

Privite din perspectiva deceniului al IV-lea al secolului nostru, Leca Morariu are dreptate. Nu trebuie uitat însă că volumul a apărut într-o vreme cînd asemenea antologii constituiau rarităţi. În consecinţă, opiniile pe care le emite Barbu Delavrancea nu sînt decît expresia bucuriei dramaturgului de a înregistra apariţii editoriale de mult aşteptate. Dacă acestea fac uz de lexic dialectal muntean, Barbu Delavrancea nu ridică glas de protest, pentru că, trăindu-şi copilăria la bariera Vergului din Bucureşti, era obişnuit cu ele şi nu-l şoca. Părîndu-i firesc, trecea uşor peste limbajul lui P. Ispirescu, subliniindu-i talentul de povestitor.

Cu P. Ispirescu în Muntenia se reeditează acelaşi caz ca şi cu Ion Creangă în Moldova. Distincţia dintre cei doi scriitori apropiaţi ca preocupare, Leca Morariu o face adîncind-o pînă în amănunt. Pentru folcloristul bucovinean, Creangă este o altitudine artistică unică în literatura noastră. Acreditîndu-i calităţi deosebite, îl apreciază nu numai pentru felul cum transpune viaţa cotidiană în cuprinsul poveştilor, ci şi pentru disponibilităţile expresive ale limbii sale şi pentru corectitudine.

Pentru că, în ultima vreme, limba noastră a început să cedeze influenţelor străine, Leca Morariu se ridică împotriva acelora care se află în culpă, cerîndu-le să se ghideze în vorbire după graiul viu, bogat în expresii, locuţiuni, dictoane. În sprijinul acestei recomandări scrie un studiu intitulat *Graiul viu, corectiv stilistic*, Focşani, 1940. În cuprinsul lui ia atitudine nu numai împotriva aluviunilor lexicale străine, ci şi împotriva limbajului hîrtiei şi al cernelii. Mergînd pe urmele lui O. Schroeder, care, în cartea sa *Von papieren Stil*, Berlin, 1892, se înverşunează să nu accepte pedantismul şi artificialitatea limbii scrise, şi Leca Morariu procedează la fel. Motivul e că graiul viu e superior celui încorsetat în formulări stereotipe, avînd calitatea de a fi spontan, colorat, sugestiv. Dispune în plus de o latură afectivă care în scris se realizează mai greu. La observaţia aceasta ar mai trebui adăugat că graiul viu conţine în fluxul lui verbal o euforie caldă, care-l face mai accesibil şi mai acceptabil.

O dată ce Leca Morariu are toată preţuirea faţă de graiul viu, utilizat în viaţa cotidiană, devine mai atent faţă de acest grai şi atunci cînd îl găseşte folosit în creaţiile culte. Subliniindu-i prezenţa, indiferent dacă face parte din corpul unui articol sau din cuprinsul unui citat, scoate în evidenţă contribuţia la elevarea formei de comunicare. În scopul dat întreprinde, cu asemenea subiecte, analize de proporţii. Una din ele urmăreşte infiltraţiile liricii populare în comediile lui Alecsandri. Studiul e intitulat *Pentru folcloristul Alecsandri* şi a apărut în „Multe şi mărunte", I, 1940.

Cunoscînd preocupările folcloristice ale bardului de la Mirceşti, era normal ca în textul comediilor sale să depisteze o serie de fragmente extrase din cîntecele populare atunci în circulaţie.

Problema pe care o pune Leca Morariu, identificînd versurile anonime intrate în componenţa dramaturgiei lui Alecsandri, e dacă acestea sînt de factură autentic populară sau au fost ajustate după necesităţile politico-naţionale ale timpului. Întrucît se ştie că Alecsandri n-a făcut un mister din modificările efectuate în materialele anonime culese, e uşor de presupus că şi versurile pe care le examinează Leca Morariu au suferit influenţa poetului. Dacă intervenţiile de fond pe care le-a făcut, în special în finalul poeziilor, se pot lesne stabili, mai greu de precizat e pînă unde merge această intervenţie în privinţa formei, pentru că, aşa cum susţine şi Leca Morariu, ea putea fi manevrată cu mai multă abilitate decît fondul.

Vlăstar al ţinutului Sucevei, Leca Morariu este expresia vie a omului de cultură care şi-a închinat o bună parte a activităţii sale ştiinţifice cercetării folclorului, pe care l-a considerat unul dintre tezaurele cele mai de preţ ale spiritualităţii neamului nostru.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **CARTEA STRĂINĂ**. *Narodnie Muzîkalnie Instrumentî i Instrumentalnaia Muzîka.* Sbornik statei i materialor b dvuh ciastiah, sub redacţia lui E. V. Ghippius, Moscova, Sovietski Kompozitor, vol. I, 1987, 264 p. şi vol. II, 1988, 328 p.

Semnalăm apariţia valoroasei lucrări în două volume, cu tematica *Instrumentele muzicale populare şi muzica instrumentală*, apărută la Moscova, sub egida Uniunii Compozitorilor şi în redacţia cunoscutului şi regretatului compozitor şi muzicolog E. V. Ghippius.

Cele două volume înmănunchează o serie de comunicări realizate în cadrul activităţii grupei internaţionale de studiu I.T.M.C. privind activitatea etnomuzicologilor europeni în domeniul instrumentelor muzicale şi al muzicii instrumentale, urmărind să acopere principalele aspecte ale stadiului lor contemporan. În întregul ei, lucrarea cuprinde patru capitole mari, cîte două în fiecare volum. Astfel, sînt trecute toate cele 31 de comunicări, după conţinutul lor, pe o anume problematică. Se relevă concentrarea primului volum în special pe probleme teoretice, iar a celui de al doilea pe prezentarea unor anume situaţii şi instrumente muzicale.

În introducerea ce prefaţează volumul întîi, redactorul de carte, etnomuzicologul Igor Macijewski, ne prezintă drumul parcurs şi activitatea grupei de-a lungul mai multor întîlniri internaţionale organizate în R. S. Cehoslovacia, R. P. Polonă, R. S. F. Iugoslavia, Elveţia, R. D. Germană şi U.R.S.S., plecîndu-se de la rezultatele obţinute de către înaintaşii ce au pus bazele acestui important domeniu, respectiv E. M. Hornbostel şi Curt Sachs.

Studiile aparţin unor cercetători etnomuzicologi de prestigiu din diferite ţări europene: R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacia, R. D. G., R. S. F. Iugoslavia, R. S. România, Suedia, R. Ungară şi U.R.S.S., inclusiv diferitele republici unionale (Armenia, Azerbaidjan, Başkiria, Estonia, Kazahstan, Letonia, Lituania etc.).

Astfel, în volumul I. figurează, în primul capitol, lucrările : *Probleme majore și aspecte ale studierii instrumentelor muzicale populare și a muzicii instrumentale* (Igor Macijewski, Leningrad — U.R.S.S.) ; *Studierea instrumentelor muzicale și descrierea lor* (Erich Stockmann, Berlin — R.D.G.) ; *Despre documentarea științifică a instrumentelor muzicale* (Ivan Mačak, R. S. Cehoslovacia) ; *Stratificarea stilistică și tipuri stilistice ale muzicii populare instrumentale slovace* (Oskar Elschek, Bratislava — R. S. Cehoslovacia) ; *Muzică instrumentală. Transformare a mișcărilor corpului. Om — instrument — muzică* (Ludwig Bielawski, Varșovia — R. P. Polonă) ; *Despre caracterul specific al interrelației dintre sursele orale și vizuale ca practicat de muzicieni în tradiția nescrisă* (Saule Utegalijeva, Kazahstan — U.R.S.S.) ; *Instrument muzical și gîndire muzicală. Contribuții la problemă* (Izalij Zemtsovskij, Leningrad — U.R.S.S.) ; *Cercetare a instrumentelor și muzicii instrumentale : principii și metode* (Juljan Strajnar, Lljubljana — R. S. F. Iugoslavia).

În capitolul al doilea găsim comunicările : *Surse arheologice în studierea culturii muzicale a lumii antice* (Bjurick Sadkov, Moscova) ; *O contribuție la interpretarea instrumentelor muzicale arheologice* (Alexandr Oskin, Moscova) ; *Fluierul vînătorului manok — un instrument muzical din epoca neolitică* (Vladimir Sidorov, Moscova) ; *Despre problema interpretării organologice a unei surse istorice. Străvechiul portrayal al unui instrument cu arcuș din escavațiile de la Dvin, veche capitală a Armeniei* (Anait Cicikian, Erevan) ; *Instrumente muzicale medievale în lucrările lui Abdulgadar Maregui* (Suraja Agajeva, Baku — Azerbaidjan) ; *Publicații și materiale manuscrise asupra dangătului de clopot — Surse rusești* (Larissa Blagoveshchenskaja, Novosibirsk) ; *Originea și dezvoltarea cercetării muzicale etnoinstrumentale rusești* (Reina Galaiska, Leningrad).

În încheierea vol. I. se află lucrarea lui Erich von Hornbostel și Curt Sachs, *Sistematica instrumentelor muzicale*, tradusă după *Systematik der Musikinstrumente*, în „Zeitschrift für Ethnologie" XLVI, 1914.

Cel de al doilea volum cuprinde capitolele trei și patru. Astfel, în cel de al treilea capitol găsim comunicările : *Instrumente populare suedeze* (Ernst Emsheimer, Stockholm) ; *Rolul unui instrument în sutartinele instrumentale* (Algirdas Vyžintas, Klaineta — Lituania) ; *Instrumentele muzicale ale păstorilor din Jaroslav* (Xenya Bromley, Moscova) ; *Vioara și cîntatul la vioară în tradiția poporului polonez* (Jan Steszewski, Varșovia) ; *Tradiții ale artei cîntatului la vioară în regiunea Smolensk* (Tatiana Kazanskaja, Moscova) ; *Gădulka în Bulgaria* (Manol Todorov, Sofia) ; *Cîteva observații asupra lirei balcanice* (Cvetko Rihtman, Sarajevo) ; *Kurai-ul bașkir* (Roman Zielinski, Ufa) ; *Experiment practic asupra cîntatului solo pe instrumentul udeh cu o coardă ciupită* (Jury Sheikin, Novosibirsk) ; *Sigudek — un instrument cu arcuș al poporului korni* (Prometeus Christalioff, Siktîbkar — U.R.S.S.) ; *Melodiile instrumentale rituale ale sărbătorii ursului ale ugranilor pe Ob* (Evghenie Ghippius, U.R.S.S.) ; *Melodii populare ungurești* (Balint Sárosi, Budapesta) ; *Interdependența vocală și instrumentală în muzica folclorului estonian* (Ingrid Rüütel, Tarter) ; *Studiu comparativ al cîntatului gutural pe două voci și instrumentele muzicale ale popoarelor turco-mongole* (Hamza Ikhtisamov, Ufa) ; *Femomenul apropierii dintre vocal și instrumental. Fifa — un fel de fluier românesc* (Iosif Herțea, București) ; *Structura melodică și melismele „mugam-ului" azerbaidjan — Zabul-Segjah* (Arif Alijev, Baku).

Și la acest volum se adaugă ca anexă un studiu privind clasificarea instrumentelor muzicale, respectiv lucrarea *Principiul unei sistematizări a instrumentelor muzicale* de Hans Heinz Dräger, tradus după *Prinzipp einer Systematik der Musikinstrumente*, Kassel, 1948, în care se redă în întregime teoria și sistemul de clasificare.

Astfel, ambele volume ale lucrării *Instrumente muzicale și muzica instrumentală* ne oferă prin bogăția datelor, noutatea și nivelul științific al comunicărilor, un veritabil instrument de lucru, nu numai pentru etnomuzicologi, ci și pentru specialiști ai altor domenii, ca etnografia, arheologia, psihologia, sociologia, istoria, muzicologia și pentru toți cei interesați de existența muzicii populare. *(Ghizela Sulițeanu)*

● **MEDALION CONSTANTIN BRĂILOIU.** Emilia Comișel, care de-a lungul a mai multor decenii s-a dedicat editării și popularizării operei marelui nostru folclorist C. Brăiloiu, mai dă încă o probă în acest sens tipărind în „Tribuna României" (nr. 393/1 august 1989) o întreagă pagină despre ilustrul etnomuzicolog, textul fiind ilustrat de multe fotografii (unele inedite). Se cuvine, totodată, remarcată elogios consecvența cu care revista popularizează aspecte ale culturii spirituale și materiale a poporului nostru, ca și personalități care au studiat-o. Ne vin în minte paginile consacrate lui S. Mehedinți și Ovidiu Papadima. *(I.D.)*

NOTAȚII DE FOLCLOR MUZICAL ÎN PRIMUL DECENIU AL SECOLULUI XX ÎN BUCOVINA

CRISTINA RĂDULESCU-PAȘCU

Constituirea folcloristicii muzicale ca știință a presupus, într-o fază inițială, acumularea unor materiale de tip folcloric care să permită, mai mult, să facă necesară, să impulsioneze apariția și consolidarea unor criterii științifice de cercetare, a unei metodologii adecvate. Aceste acumulări s-au făcut într-un ritm lent, în mod empiric, pe parcursul mai multor secole, pentru a se accelera către sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea, cînd interesul pentru creația muzicală populară iese din sfera tatonărilor mai mult sau mai puțin întîmplătoare și capătă o tot mai accentuată dimensiune științifică.

Aporturile substanțiale, de prim rang, în acest proces constitutiv și evolutiv, sînt astăzi bine cunoscute; există însă și unele contribuții de mai mică importanță, din perioada de pionierat — și înțeleg prin aceasta perioada de trecere între secolele XIX și XX — necunoscute sau trecute cu vederea, care la vremea lor au putut reprezenta dacă nu un pas înainte, măcar un imbold pentru acest pas.

Prilejul pentru aceste considerații ne-a fost oferit de cercetarea unui masiv fond de manuscrise aflat la Biblioteca Centrală de Stat: *fondul Voevidca — Friedwagner*. Cercetarea a avut drept scop principal valorificarea colecției de folclor muzical realizată de învățătorul bucovinean Alexandru Voevidca, începînd cu anul 1907, la solicitarea lui Matthias Friedwagner, profesor de limbi romanice la Universitatea din Cernăuți, care răspundea de culegerea cîntecelor populare românești — texte și muzică — ce urmau să reprezinte Bucovina, în circumstanțele istorice și politice ale vremii, într-o serie de volume editate de Ministerul Cultelor și Învățămîntului din Viena, sub genericul „Cîntecul popular din Austria" [1].

În cele ce urmează nu ne vom ocupa de importanta contribuție a lui Voevidca (peste 2500 de transcrieri muzicale provenind din aproximativ 250 de localități bucovinene), ci ne vom opri atenția asupra altor cîteva încercări de același gen.

Mai întîi vom prezenta, însă, un interesant document emis în anul 1906, o dată cu inițierea amplei acțiuni de culegere, care ne poate forma

---

[1] Izbucnirea primului război mondial, ca și urmările sale asupra configurației politice a Europei au împiedicat realizarea acestui ambițios plan. Materialul românesc, trimis în Austria, a fost fructificat parțial de Matthias Friedwagner în volumul *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina, I Band, Liebeslieder, mit 380 von Alex. Voevidca aufgezeichneten Melodien*, Konrad Triltsch, Würzburg, 1940. În anul 1968 colecția a fost recuperată de la moștenitorii lui Friedwagner și se află în prezent la secția de manuscrise a B.C.S. (ms. 22.218 — 22.248). O parte dintre transcrierile muzicale realizate de Voevidca pot fi găsite și în arhiva I.C.E.D. (ms. 6).

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 485—491, București, 1989

o imagine asupra nivelului științific la care ajunsese, la începutul secolului, folcloristica și metodologia cercetării. Este vorba de *Ghidul pentru culegere și notare. Chestionar (Anleitung zur Sammlung und Aufzeichnung. Fragebogen)* [2] editat la Viena, în limba germană, și difuzat prin intermediul Comitetului local de lucru din Cernăuți pentru orientarea și stimularea culegătorilor români. Broșura debutează printr-un apel : „Prea stimate domn, Vă trimitem alăturat Ghidul și Chestionarul rugîndu-vă de a culege dv. și de a îndemna pe cunoscuții dv. să culeagă și ei, pentru ca, în marea operă a Ministerului Imperial al Învățămîntului, cîntecul popular românesc din Bucovina să fie cît mai bine reprezentat". În continuare se precizează scopul acțiunii inițiate, scop deosebit de ambițios și, din cauze obiective, imposibil de atins la vremea respectivă, și anume acela de a culege „*întreaga poezie și muzică populară* (subl. n.) a fiecărui popor și neam conlocuitor din Austria, de a le trata științific și critic și de a le edita în volume separate pe națiuni". Urmează cîteva sugestii în legătură cu cei care sînt mai potriviți pentru a participa la munca de culegere : „Toți oamenii culți care se interesează de viața poetică și muzicală a poporului", mai ales acele persoane care „au contact cu poporul sau s-au ridicat din mijlocul acestuia, ca : profesori, preoți, funcționari, medici, muzicieni, studenți". Mai tîrziu s-a putut constata că cei care au răspuns efectiv acestui îndemn au fost, în cea mai mare parte, învățătorii. Se subliniază în mod special, pentru a preveni o atitudine de exagerată modestie față de creațiile populare : „Pentru cercetarea științifică a vieții spirituale, artistice a poporului nimic nu este prea neînsemnat sau prea mărunt. Fiecare contribuție, fie ea cît de modestă, este bine venită și va fi luată în seamă". În felul acesta se explică existența în fondul de notații poetice a unor consemnări ce aparțin în mod evident unor puțin cunoscători într-ale scrisului, care notează poezia ca pe o proză, de la o margine la alta a filei, fără a acorda atenție structurii metrice a versului sau punctuației. Cei care n-ar putea, din cauza insuficientei pregătiri, să culeagă ei înșiși, sînt îndemnați să comunice Comitetului numele eventualilor interpreți și creatori populari, pentru a se organiza culegeri ulterioare. Este atinsă și problema onorariului, precizîndu-se în primul rînd că „oricine contribuie la marea operă are dreptul să-și vadă menționat numele și apreciată contribuția pe care o are la lucrare", ceea ce M. Friedwagner va face cu meticulozitate în volumul publicat în anul 1940. Se prevede, atunci cînd s-ar solicita în mod special, și o remunerare propriuzisă : „1 — 2 coroane pentru o coală de hîrtie de scris sau cu portative completată pe o singură parte". Astfel de solicitări se pare că au existat : învățătorul Vasile Chira din Straja, într-o scrisoare adresată lui Friedwagner la 8 martie 1907, menționează că trimite : „o colecțiune de cîntece în număr de 474, pe 112 fețe de coală, afară de acestea 5 bocete pe 3 fețe [. . .]. Spesele ce le am la această colecțiune se urcă la 5K 40 h. Aceste parale sunt atît pentru hîrtie, cît și pentru mijloace de a scoate cîntece din gura poporului" [3].

---

[2] Broșura a fost pusă la dispoziția muzicologului Vasile Nicolescu, cel care s-a ocupat inițial de valorificarea colecției Voevidca, de unul dintre colaboratorii lui Friedwagner, învățătorul Tudor Simionovici.

[3] B.C.S., ms. 22.231, f. 141.

În continuare, la întrebarea „Ce urmează a fi cules?”, Ghidul răspunde : „Trebuie adunat tot și orice a posedat sau mai posedă încă poezia și muzica populară”, precizîndu-se că este vorba, în primul rînd, de cîntecul popular în sensul strict al cuvîntului, laic sau legat de unele manifestări cu caracter religios, liric sau epic, alături de care trebuiesc notate și melodii de joc, chiuituri, manifestări cu caracter dramatic, cîntece și poezii legate de obiceiurile de primăvară sau de seceriș, descîntece, ghicitori, pentru muzică menționîndu-se, pe lîngă cele amintite mai sus, și strigătele păstorilor, ale vînzătorilor ambulanți, cîntecele paznicilor de noapte, muzica pentru fanfară. Această enumerare care se vrea foarte completă, denotă o anumită confuzie, o lipsă de orientare în ceea ce privește delimitarea genurilor atît sub aspect poetic, cît și muzical. Se insistă apoi asupra deosebirii dintre cîntecul popular în sens strict („Acele cîntece care au fost născocite de popor, adică de păturile sale de jos și de mijloc și care sînt cîntate pe de rost sau au fost cîntate astfel cîndva”) și creația de largă circulație în stil popular, cea răspîndită prin asociațiile muzicale sau prin școală. Acestea din urmă pot fi luate în considerație doar în situația în care „versurile sau melodia lor au fost considerabil modificate de popor”. Sînt solicitate, pentru fiecare piesă și în limitele posibilităților, informații referitoare la data și locul culegerii, numele interpretului, data notării, vechimea probabilă a cîntecului, numele culegătorului, ca și explicarea expresiilor dialectale, a numelor proprii sau de localități, alături de observații necesare înțelegerii textului. Dacă Voevidca se va conforma întocma acestor indicații, mai puțin celor legate de lămurirea unor aspecte alei textului, ceilalți colaboratori consemnează în general doar numele informatorului și locul unde a fost făcută culegerea.

Un alt aspect important abordat în Ghid este cel al respectării sincretismului specific cîntecului popular : „În cîntecul popular, poezia și muzica sînt legate într-o unitate vie, indisolubilă . . . Dacă [interpretul popular, n.n.] trebuie să transmită cuvintele cîntecului, textul, nu o poate face decît cîntîndu-le și, invers, cine dorește să asculte numai melodia trebuie să accepte și cuvintele” ; în concluzie „Ambele trebuie, deci, notate”. Este bine venit și îndemnul pentru menținerea unei atitudini obiective față de materialul notat : „întrucît se tinde a se da o imagine cît mai fidelă a creației artistice și a activității poporului, toate așa-zisele sau realele îmbunătățiri, toate adaosurile, dar și toate omisiunile, răstălmăcirile, trebuie evitate. Fidelitatea fotografică a cuvîntului și melodiei este cea mai importantă cerință a muncii de culegere. Deci se va nota fără ezitare, exact, ce și cum se aude”. În ceea ce privește materialul muzical, se respinge orice prelucrare, armonizare, realizare de acompaniament, preferîndu-se notarea cîntecelor așa cum au fost ele interpretate. Aceeași fidelitate se recomandă și în notarea textelor, fie că este vorba de dialect, limbă literară sau amestecul celor două, fără a se solicita utilizarea unui sistem fonetic propriu-zis, ci folosindu-se semnele grafice uzuale pentru a nu îngreuna lectura ; se oferă și o serie de exemple, clarificatoare în acest sens, pentru limba română și graiul bucovinean.

Față de aceste îndrumări judicioase, denotînd o orientare corectă față de fenomenul folcloric, soluțiile sugerate culegătorilor care nu posedă un fonograf și care nu au pregătirea necesară pentru a transcrie muzica

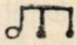
(,,să solicite un muzician", ,,să memoreze melodia pentru a o putea reda, cînd se va ivi ocazia, unui astfel de muzician"), ca şi scurta lecţie de ,,dictat muzical" (,,Cum să procedăm pentru a învăţa notarea melodiilor") apar lipsite de orice fundament ştiinţific, naive şi nepractice. De altfel, indicaţiile legate de stabilirea ,,tonalităţii" şi a ,,treptei armonice" de început, interpretarea melodiei prin prisma unei presupuse armonii, încadrarea ritmului în măsură, precizarea unor măsuri de preferat dovedesc o prea puţină cunoaştere a specificului muzicii folclorice româneşti şi nu vor avea un efect salutar în ceea ce priveşte corectitudinea transcrierilor.

Cîteva sfaturi legate de conduita culegătorului în raport cu interpretul popular (,,Să avem răbdare, să aşteptăm, să nu presăm. Încrederea nu se poate obţine cu forţa. Să încercăm să transpunem oamenii într-o stare sufletească propice cîntatului şi cu bucurie de a cînta . . .") încheie acest curs ad-hoc de metodologie a culegerii.

Chestionarul tipărit în completarea Ghidului, urmărind prospectarea vieţii folclorice a localităţilor în care se fac culegeri, este alcătuit din 22 de întrebări tipice pentru acest gen de document. Din păcate, acest Chestionar, care ar fi putut constitui o interesantă sursă de informaţie, nu a fost completat şi trimis Comitetului de lucru decît o singură dată — o recunoaşte Friedwagner în prefaţa volumului publicat la Würzburg în 1940 [4] — şi nici măcar acest unicat nu ne-a parvenit.

În ceea ce priveşte Ghidul, principalul său merit este acela de a fi stimulat culegerea, notarea şi trimiterea textelor poetice, în mai mică măsură fiind urmate indicaţiile cuprinse în diferitele capitole ale broşurii. Este greu de precizat cifra exactă a colaboratorilor lui Friedwagner; în volumul publicat el nominalizează 65 de persoane, menţionînd că la următoarele volume vor mai fi citaţi şi alţii. Numărul total al acestora trebuie să fie cu mult mai mare, ţinînd cont că în final s-a ajuns la peste 10 000 de piese [5].

Referitor la muzică, soluţia culegătorilor ocazionali şi a trimiterilor prin corespondenţă nu a dat rezultatele scontate (de aceea Friedwagner va apela la Alexandru Voevidca), ceea ce nu înseamnă că nu au fost încercări în această direcţie, asupra cărora vrem să ne oprim în continuare.

Învăţătorul Vasile Huţan [6] din Vatra Dornei este menţionat de Matthias Friedwagner printre cei mai asidui culegători de poezie populară [7]. El va trimite, alături de texte, şi transcrierile a zece melodii din satul Costîna: ,,Din parte-mi vă trimit această colecţiune de poezii şi melodii poporale neschimbate, neprefăcute, neîndreptate şi tocmai aşa cum le cîntă glasul poporului [. . .] Avînd totodată ceva cunoştinţă de note am compus cu violina şi aceste 10 melodii frumoase auzite de la feciori şi fete din satul Costîna. Nu-i vorbă, melodiile le ştiu eu foarte bine cînta, dar n-am avut iscusinţa de a le transcrie tot aşa, pentru că nu mă pricep aşa de straşnic la cele note. Rămîne deci ca un compozitor mai fericit să le dee forma desăvîrșită"[8]. Așa cum reiese din scrisoare, Vasile Huțan a învățat mai întîi să cînte melodiile la vioară, apoi a încercat să le pună pe note (procedeu relativ frecvent în epocă). Transcrierile sale, realizate cu oarecare stîngăcie și, uneori, cu nesiguranță în redarea liniei melodice, nu sînt încadrate în măsură, bara plină marcînd sfîrșitul unui vers și al frazei muzicale corespunzătoare; sînt folosite valori de optime, pătrime și doime, sunetele mai lungi fiind indicate prin coroană, punct de prelungire sau un semn grafic hibrid: doime-optime (). Finalele sînt diverse: 4 melodii cadențează pe *re*, 3 pe *mi*, cîte una pe *la*, *sol* sau *do*. Cadența finală de tip frigic, atît de specifică melodicii bucovinene, este sesizată și notată în cinci dintre cele zece cîntece. Singura armură folosită este *si bemol* în cazul melodiilor cu finala pe *re* sau *la*. Celelalte sînt notate fără armură. Culegătorul simte nevoia de a sugera și atmosfera, expresia degajată de melodiile notate, folosindu-se de termeni pe care îi creează *ad-hoc*: „Cu bănat", „Cu dor", „Cu foc", „Trăgănat", „Jalnic", „Jalnic și încet", „Bătrînesce", „Sentimental". Toate cele 10 cîntece transcrise de V. Huțan fac parte din repertoriul muzical de circulație al satului bucovinean în primul deceniu al secolului, ele putînd fi regăsite, în diferite variante, în culegerea lui Voevidca, dar și în culegeri mai tîrzii (la D. G. Kiriac, de exemplu). Printre acestea menționăm și o variantă melodică a răspînditului cîntec *Răsari lună* (în cazul de față cu un alt text), cules, armonizat și publicat de Gavriil Musicescu în anul 1889[9]. Fiecare filă a manuscrisului se încheie cu o formulă de genul: „Prins în note de...", „Prins în note slabe/ fără tact / fără rînduială de V. Huțan, învățător în Vatra Dornei", ceea ce ne arată că lipsa măsurii a fost, de fapt, interpretată de culegător drept o inabilitate de transcriere.

---

[4] Matthias Friedwagner, *op. cit.*, p. IX.

[5] Id., *ibid.*, p. XIII.

[6] În dreptul numelui său, Lucian Predescu, în *Enciclopedia ,,Cugetarea"* (Bucureşti, Ed. Cugetarea, 1940, p. 408), menţionează: ,,poet, n. 14 nov. 1880 în Costîna (Suceava), învăţător şi director şcolar în Vatra-Dornei. Colaborator la *Buciumul, Junimea literară, Deşteptarea*. Opera: *Din ţara fagilor*, Buc., 1915".

[7] Matthias Friedwagner, *op. cit.*, p. X.

Oricît de modestă ar fi, culegerea de folclor muzical a lui Vasile Huțan are cel puțin meritul de a demonstra cum a fost receptat la nivelul intelectualității sătești, și cu ce rezultate, *Ghidul de culegere și notare* prezentat anterior.

În mod sigur au existat și alte încercări de felul acesta. Astfel, într-o scrisoare trimisă lui M. Friedwagner în august 1908, învățătorul Nicu Mihalescu din Roșa menționează trimiterea a 17 cîntece românești cu text și melodie care, din păcate, nu ne-au parvenit[10].

Fondul Voevidca—Friedwagner mai cuprinde încă 2 colecții muzicale de dimensiuni reduse. Zece notații provin din satul Voitinel și sînt datate „ianuarie 1903", fără a se specifica numele celui ce le-a realizat. Nu este vorba de folclor propriu-zis, ci de lucrări de mare popularitate, răspîndite prin intermediul culegerilor de cîntece și coruri destinate școlilor sau asociațiilor corale ce activau atît în orașe, cît și în multe dintre satele bucovinene. Cel care le-a copiat, reducîndu-le, în cazul corurilor, la o singură voce — cea de sopran — a considerat, poate, că dat fiind marea lor circulaţie, ar putea prezenta interes pentru colecţia lui Friedwagner. Recunoaştem aici trei dintre compoziţiile lui Ciprian Porumbescu publicate în *Colecţiunea de cîntece sociale pentru studenţii români* (Viena, 1880) : patrioticele *Tricolorul*, *Hora. Haideţi fraţi cu bucurie* şi cîntecul de petrecere *Fraţi la masa astă-ntinsă*, prelucrarea lui George Dima *Cucuruz cu frunza-n sus*, *Mîndruliţă de la munte* — creaţie a lui George Stephănescu în stil popular pe versuri de Vasile Alecsandri, marşul ostăşesc *Drum bun* [11] şi cîteva dintre melodiile culese şi armonizate pentru cor de Gavriil Musicescu (*Stăncuţa*, *Moş bătrîn*, *Baba şi moşneagul*) [12].

---

[8] B.C.S., ms. 22.231, f. 67. Scrisoare expediată de V. Huțan lui M. Friedwagner în 18 noiembrie 1907.

[9] Gavriil Musicescu, *12 Melodii naționale culese, armonizate și aranjate pentru cor mixt și piano*, Leipzig, Ed. G. Röder, 1889. Pentru cîntecul *Răsai lună*, compozitorul precizează: „Cuvintele și melodia acestui cîntec am scris de la Costachi a lui Vasile a Ancăi, lăutar în comuna Agapia, precum și de la Ștefan Mardari, lăutar în comuna Siliște, județul Neamț".

[10] B.C.S., ms. 22.232, f. 172.

Ultimele documente pe care le semnalăm aparţin lui Isidor Ieşan, publicist bucovinean, funcţionar în administraţia Bosniei şi Herţegovinei[13], care se numără şi el printre colaboratorii lui Friedwagner. O scrisoare, trimisă din Bihači (Bosnia) la 10 iulie 1911 [14], însoţeşte cîteva texte de *pluguşor* şi de *colindă* învăţate în perioada copilăriei petrecute în Cernăuţi. Cu altă ocazie expediază o colecţie de 33 de piese puse pe note în decursul lunii ianuarie 1911 în Bihači [15]. Toate sînt transcrise din memorie, la o distanţă mare în timp faţă de momentul în care au fost auzite şi învăţate în Cernăuţi, între anii 1870 şi 1884. De fiecare dată se menţionează de la cine şi cînd au fost însuşite melodiile : „Acest cîntec l-am deprins ca student universitar în anii 1880 în Cernăuţi. Se cînta atunci pretutindeni şi de toţi”, „L-am deprins încă de prin anii 1875 de la mama mea Agafia Ieşan” (cea mai frecventă sursă), „L-am auzit acest cîntec prin anii 1878 în Cernăuţi de la lăutari cîntînd din gură”. Uneori apare şi o specificare în legătură cu presupusa vechime a cîntecului : „Acest cîntec e foarte vechi, se cînta deja prin anii 1850” — referindu-se la o variantă a romanţei *În zadar apune, în zadar răsare*, inclusă de Anton Pann atît în calendarul din 1854 [16], cît şi în *Spitalul amorului* [17]; aceeaşi indicaţie de „foarte vechi” sau doar „vechi” o au şi alte melodii, printre ele şi cunoscutul *Am un leu şi vreau să-l beu*, care figurează atît în colecţia lui I. A. Wachmann, cît şi în cea a lui Carol Miculi (sub titlul *Pasăre galbenă*), ambele publicate în jurul anului 1850 [18]; Manuscrisul lui Isidor Ieşan cuprinde în exclusivitate romanţe, creaţii lăutăreşti şi chiar o arie din opereta *Baba Hîrca* de Alexandru Flechtenmacher (1848) : *Tata*

---

[11] O variantă a acestei melodii figurează în *Manuscrisul Ucenescu* (V. Vasile, D. Nicolescu, *Manuscrisul Ucenescu. Cînturi*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1979, p. 237).

[12] V. nota 9.

[13] Cf. *Enciclopedia „Cugetarea”*, *op. cit.*, p. 416. Printre lucrările sale se menţionează : *Românii din Bosnia şi Herţegovina*, Bucureşti, 1905, şi Arad, 1906 ; *Despre noroc*, 1908 ; *Principii pentru o refacere radicală a vieţii social-morale în inteligenţa română*, Cernăuţi, 1921 etc.

[14] B.C.S., ms. 22.237.

[15] B.C.S., ms. 22.228.

[16] Cf. Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. III, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1975, p. 131.

[17] nton Pann, *Cîntece de lume*. Transcrise din psaltică în notaţia modernă, cu studiu introductiv de Gh. Ciobanu, ESPLA, [1955], p. 233.

[18] V. şi G. Breazul, *Lăutarii*, în *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. I, ediţie îngrijită şi prefaţată de Vasile Tomescu, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1966, p. 178.

zice fată, *fată*, arie ce a cunoscut o popularitate atît de mare, încît Anton Pann o include printre cîntecele teatrale din *Spitalul amorului*[19].

★

Fără îndoială, cele 3 manuscrise muzicale prezentate aici nu se apropie nici calitativ, nici cantitativ de colecția lui Alexandru Voevidca, aceasta rămînînd lucrare de referință în epocă. Ele au totuși meritul de a informa cercetătorul de astăzi asupra circulației unor piese de proveniență diferită (țărănească, lăutărească, urbană etc.), ca și de a-i completa viziunea generală asupra vieții muzicale bucovinene, la începutul secolului nostru.

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **OPINII DESPRE O EXCELENTĂ SINTEZĂ ETNOGRAFICĂ.** Cartea lui Valer Butură, *Străvechi mărturii de civilizație românească. Transilvania* — studiu etnografic (Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, 402 p.) prilejuiește „Tribunei" clujene (nr. 18, 4 mai 1989) un grupaj de articole. Ion Șeuleanu *(Vatră românească de cultură și civilizație)* remarcă o serie de „constante" ale scrisului lui V. Butură : „maxima rigoare, precizia și sobrietatea discursului, detectarea cauzalităților și a corelațiilor ce se stabilesc între faptele de cultură populară și, esențial, respectul pentru adevărul științific, tentația permanentă de a-l revela ori măcar, atunci cînd operația se dovedește a fi mai delicată, de a izola cadrele de spiritualitate unde va trebui căutat de cercetările viitoare. Echilibrul și obiectivarea discursului — aceasta din urmă obligatorie pentru orice cercetător adevărat — se întemeiază la Valer Butură pe o îndelungată și totodată rodnică experiență științifică, pe dominarea faptelor de cultură și civilizație populară, în fine, pe epuizarea unei bibliografii oricît de vaste ar fi ea, de la sinteza impunătoare și pînă la articolul cel mai mărunt, dar care poate fi lămuritor în vreo chestiune legată de viața colectivităților folcloric-tradiționale. Pe fondul acesta de echilibru și sobrietate atent supravegheată, pagina se animă nu o dată, căci, evident, autorul e îndrăgostit de pămîntul Transilvaniei și, îndeosebi, de Apuseni și Sălciua natală". Armătura documentară nu condamnă însă cartea la ariditate și nu îndepărtează cititorul, fie el și de rînd, fiindcă, observă I. Șeuleanu, adesea elementul de „trăire directă" își pune pecetea asupra cărții. Mihai Coman *(O problemă de valoare simbolică)* opinează că este vorba de o lucrare „monumentală" de o mare complexitate, „în care Valer Butură analizează în egală măsură aspectele concrete ale civilizației materiale tradiționale din spațiul transilvan, cît și dimensiunile lor spirituale generice". Nu avem a face cu un tratat sec, glacial, ci cu o lucrare „accesibilă, plăcută și incitantă". Laura Calancea *(Carte despre statornicie)* opinează că lucrarea lui V. Butură interesează nu doar pe etnograf : „Cartea, precum și autorul, prezintă un larg interes pentru cercetarea etnică a ocupațiilor ardelene atît pentru istorici, cît și pentru sociologi, antropogeografi, economiști, esteți și alte categorii de specialiști". Ion Cuceu *(Permanențele civilizației tradiționale)* observă că studiul lui V. Butură depășește „fragmentarismul caracteristic altor contribuții anterioare printr-o deschidere antropogeografică ce se înscrie în cea mai bună tradiție a direcției de cercetare schițate de Simion Mehedinți și George Vâlsan, întemeietorii". „Elementele de cultură materială — adaugă Ion Cuceu — (case și gospodării, instalații tehnice, unelte, piese de îmbrăcăminte etc.) și fenomenele complex structurate (așezările și ocupațiile, comunicațiile și schimbul de bunuri) sînt aprofundate tipologic, într-o viziune modernă ce are darul de a surprinde și reliefa liniile dezvoltării vieții rurale în largul context istorico-geografic. Experiența sa de strălucit dascăl de geografie economică (1946—1952) și, spre sfîrșitul carierei, de etnografie și-a spus aici cuvîntul. Privirea atentă a etnografului la aspectele arhetipale ale faptelor tradiționale de cultură, văzute în procesul variabilității în spațiu și diferențierii în timp, este dublată mereu de tentativele de explicare și înțelegere social-istorică ale antropogeografului stăpîn pe cunoștințe și în stare să observe și să releve pregnant unitatea în varietate în cazul oricărui fenomen". Concluzia articolului lui Ion Cuceu este că lucrarea analizată „este, fără îndoială, o piatră de hotar în cercetarea civilizației tradiționale a Transilvaniei, cu nebănuite încă deschideri de perspectivă în etnografie".

---

[19] Dăm mai jos titlurile pieselor notate de Isidor Ieșan : *Du-te, du-te, n-ai mai fi*, *Rămîneți cu sănătate*, *Plîngi inimioară*, *Trist e timpul*, *Așa-i place babei mele*, *În zadar apune, în zadar răsare*, *Am un leu și vreu să-l beu*, *Leliță, leliță, cucoană Săftiță*, *M-au trimis măicuța*, *Cît e țara românească*, *Tata zice : fată, fată*, *Sus din deal*, *Am simțit multă durere*, *Cîntecul străinătății*, *Trage, trage luntrișoară*, *Era noapte-ntunecoasă*, *De-aș fi iubit o gingașă floare*, *Obosit de munca zilei*, *Cînd eram copil*, *Cît te-am iubit*, *Păsărică călătoare*, *Marița cu ochi albaștri*, *Porumbiță întristată*, *Crai Nou strălucește*, *Dacă vrei s-alini durerea*, *O, dacă n-ai nimic a-mi spune*, *Dac-aș fi o păsărică*, *Două steluțe cu raze line*, *Scumpă, albă lăcrămioară*, *Cînd oare*, *Blîndă copilă*, *Dulce steluță*, *Lenaș dragă*.

Paul P. Drogeanu, în „România literară" (nr. 20, 18 mai 1989), după ce amintește opiniile despre Transilvania etnografică ale lui S. Mehedinți și R. Vuia, și după ce analizează succint compartimentele cărții, spune că „nu numai specialiștii, dar și cititorul obișnuit, se află prin această apariție în posesia unui instrument de cunoaștere ce răspunde întru totul intențiilor celui ce își propune să afle o icoană adevărată a satului de peste munți". *(I.D.)*

● **CARTEA STRĂINĂ.** I. A. KIKVIDZE, *Agricultura și cultul agrar în vechea Gruzie (pe bază de material arheologic)*, Tbilisi, Editura Mețniereba, 1988, 270 p.

Lucrarea lui Iazon Abelovici Kikvidze a fost elaborată în cadrul Muzeului de Stat „S. N. Djanași" — Comisia de Arheologie — al Academiei de Științe a R. S. S. Gruzia.

După cum precizează în nota redacțională A. I. Djavahișvili, membru corespondent al Academiei de Științe a R. S. S. Gruzia, lucrarea, asupra căreia atragem luarea aminte a cititorului român, a fost publicată în 1976 în limba gruzină, fiind prima cercetare specială care tratează, pe bază de date arheologice, istoria dezvoltării agriculturii pe teritoriul Gruziei din cele mai vechi timpuri pînă în perioada feudală.

Ediția în limba rusă, care ne-a stat la dispoziție, a văzut lumina tiparului cu mai bine de zece ani mai tîrziu, fapt ce denotă interesul și actualitatea lucrării pentru știința sovietică, cu deosebire „pentru studierea proceselor analoage din regiunile învecinate ale Gruziei".

După o scurtă introducere, autorul repartizează conținutul tematic al lucrării în următoarele capitole:

I. **Culturile agricole timpurii din Gruzia**
1. Problema „revoluției neolitice" din Gruzia. Monumentele neolitice din Gruzia apuseană.
2. Epoca bronzului timpuriu. Criza agriculturii primitive neirigate.
3. Epoca bronzului de mijloc. Sfîrșitul culturilor agricole timpurii.

II. **Agricultura cu plugul**
1. Epoca bronzului tîrziu. Dezvoltarea agriculturii irigate.
2. Epoca antică. Ocuparea agricolă a cîmpiei.

III. **Cultul**
1. Vatra.
2. Pomul vieții și fertilitatea.
3. Construcțiile cultice.

Lucrarea se încheie cu note, bibliografie, listă de prescurtări, legenda planșelor și șase planșe.

Textul se întemeiază pe un bogat material arheologic, pe studiul așezărilor, al monumentelor funerare și cultice, al vechilor sisteme de irigare practicate de cultivatorii de pămînt. Prin interpretarea acestor date, autorul scoate în evidență factorii dinamici ai procesului dezvoltării sociale.

Pentru arheologi, etnografi și, în general, pentru oamenii de știință preocupați de istoria agriculturii, de evoluția tehnicilor și uneltelor agricole, a sistemelor de cultivare a pămîntului, a formelor de organizare socială a comunităților agrare, a obiceiurilor, credințelor și ceremonialelor cultice care însoțeau practicarea agriculturii, lucrarea lui I. A. Kikvidze poate constitui o interesantă și utilă sursă de informație și de documentare asupra unei regiuni de străveche civilizație. *(Z.B.)*

● **„BASMUL CU SOARELE ȘI LUNA".** Este demn de semnalat că în colecția de largă audiență la public, „Meșterul Manole", a Editurii Minerva, apar nu doar folcloriști consacrați, ci și debutanți merituoși. Este cazul lui Iulian Chivu, profesor de limba română în județul Teleorman, absolvent al Facultății de Filologie din București (lucrarea de diplomă a susținut-o cu lectorul Nicolae Constantinescu), care a tipărit antologia cu titlul de mai sus și cu subtitlul „Din basmele timpului și spațiului". După un studiu de 25 de p., urmează texte selectate din culegeri semnate de I. Pop-Reteganul, Ov. Bîrlea, Angela Dumitrescu-Begu, Miron Pompiliu, G. Dem. Teodorescu, Al. Vasiliu, Iulian Chivu, Ion Nijloveanu, I. Sbiera, I. A. Candrea — Ov. Densusianu — Th. D. Speranția, P. Ispirescu, M. Lupescu, D. Furtună, Mira Cedru, C. Rădulescu-Codin. Antologatorul a reținut, cum se vede, și o poveste din propria sa colecție de folclor, care merită să fie tipărită integral. *(I.D.)*

DOCUMENTE ETNOGRAFICE

ELENA MAXIM

I. *TIPURI DE GRAPĂ*. Ne propunem să prezentăm, pentru perioada de început a secolului al XX-lea, tipurile de grapă folosite pe teritoriul țării noastre. Această problematică, cu întreaga diversitate ce decurge din ea, pentru perioada respectivă și la nivelul întregii țări, nu a mai fost tratată în literatura română de specialitate.

Acțiunea de grăpare a arăturii are menirea să pregătească patul germinativ, să finalizeze însămînțarea. Prin grăpare se urmărește să se învelească bine sămînța în vederea germinării, să se spargă bolovanii nivelînd astfel arătura, formînd o crustă care să împiedice evaporarea apei din profunzimea solului. În mod obișnuit se ara, se grăpa, se semăna și apoi iar se grăpa. În cazul în care arătura era prea bolovănoasă, înainte de semănat se grăpa de 3 — 4 ori. De regulă, păioasele se semănau toate după grăpare.

De asemenea, prin grăpare, uneori, primăvara se spărgea crusta formată peste iarnă la suprafața arăturii, ajutînd încolțirea, creșterea plantei sau afînarea pămîntului pentru a înmagazina mai ușor în sol apa căzută din ploi. Alteori, se grăpa pentru a acoperi sămînța, în condițiile în care se semăna pe pămîntul nearat. Grapa se folosea înainte de a se ara pămîntul pentru a curăța terenul de rădăcinile porumbului, care au putrezit peste iarnă, strîngîndu-le la unul din capetele lotului. Tot cu grapa se curăța arătura de pir, mohor, ninta broaștei etc., care sărăcea pămîntul de substanțele nutritive, împiedicînd dezvoltarea plantelor semănate. În funcție de modul în care se grăpa lotul înainte de însămînțare depindea calitatea și cantitatea recoltei. După felul în care se curăța ogorul era apreciat și gospodarul. Primăvara se obișnuia să se grăpeze păioasele, ca să se depună mai mult pămînt la rădăcină și să se dea plantei mai multă rezistență, cînd urma să facă spicul. Pentru a se sparge crusta, înainte de prima prașilă a porumbului, cînd planta era mică și nu se putea rupe, se grăpa ca să fie mai ușoară prașila. Cu timpul, acțiunea de grăpare, în acest scop, a fost înlocuită cu a cultivatorului. Grapa se folosea uneori și pentru împrăștierea gunoiului de grajd pe lotul ce urma să fie arat sau pe pășune.

În determinarea tipurilor de grapă întrebuințate pe teritoriul țării noastre, s-au avut în vedere atît construcția, cît și modul de funcționare. Analiza datelor de teren ne îngăduie să conchidem că în România s-au folosit 2 categorii de grape cu mai multe variante și subvariante.

Prima categorie este a grapelor din crengi de arbori, mărăcini sau nuiele, care aveau rolul să fărîmițeze bolovanii mici, să netezească pămîntul sau să curețe arătura de mărăcini. Grapa din crengi se folosea pe teren

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 493—496, București, 1989

mai afînat, nisipos, acţiunea sa fiind mai mică decît a grapei cu dinţi. Peste grapa din crengi se puteau aşeza greutăţi (bolovani, lemne, copii) ca să fie mai mare acţiunea de sfărîmare a bolovanilor. Atunci cînd din inventarul agricol lipsea grapa din crengi, materialul de teren a consemnat modalitatea de a lega crengi de o prăjină fixată la rotilele plugului cu ajutorul căreia se grăpa arătura. În multe părţi ale ţării se lăsa o cărare cu spini la marginea lotului, care constituia materia primă pentru confecţionarea de către ţăran a grapei din crengi. În terminologia populară şi, în unele cazuri, în literatura de specialitate, pentru acest tip de grapă se folosea şi denumirea de tîrş.

Primul tip, al grapei din mărăcini, la rîndul său, se divide în 2 variante : grapa din crengi prinse între 2 bucăţi de lemn şi care era răspîndită pe aproape întreg teritoriul ţării, cu excepţia judeţelor Maramureş, Sibiu, Suceava; grapa din crengi împletite pe 2 bucăţi de lemn, care, de asemenea, a cunoscut o largă arie de utilizare pe cuprinsul ţării, lipsind numai din judeţele Bistriţa-Năsăud, Covasna, Hunedoara, Maramureş, Neamţ, Sibiu, Suceava. În Cîmpia Română, pe teren sfărîmicios, nisipos, era mai uşor de pregătit patul germinativ cu ajutorul grapelor din mărăcini, în timp ce în centrul şi nord-vestul ţării terenul solicita acţiunea grapelor cu dinţi.

Al doilea tip este cel al grapelor din crengi împletite pe un cadru de lemn şi care, la rîndul lui, se divide în 2 variante : grapa din crengi împletite pe un cadru de lemn cu mai multe speteze, avînd o mai largă utilizare în judeţele Bacău, Braşov, Buzău, Ialomiţa, Ilfov, Mehedinţi, Olt, Prahova, Vrancea, Vaslui; grapa din crengi împletite pe un cadru de lemn, care la un capăt este terminat cu zimţi de lemn, variantă care este semnalată sporadic în judeţele Constanţa, Dolj, Gorj, Iaşi, Neamţ, Satu Mare, Vîlcea.

Cea de a doua categorie este a grapelor cu dinţi, care a cunoscut cea mai frecventă utilizare comparativ cu prima. Rolul acestei categorii de grapă era să mărunţească bolovanii, să niveleze pămîntul, să distrugă buruianul, să spargă crusta, să aerisească pămîntul etc. Materialul de construcţie era variat : lemn, fier, combinaţie de lemn cu fier. Acelaşi tip sau variantă era confecţionat fie din lemn, fie din fier sau combinaţie de lemn cu fier. Dinţii grapei erau aşezaţi în direcţii diferite pentru ca acţiunea lor să fie mai eficientă, cuprinzînd o suprafaţă mai mare. În multe cazuri grapa era prinsă de tînjală printr-un belciug aşezat în colţ, pentru ca acţiunea dinţilor să fie variată şi multiplă pe suprafaţa arată. Grapa cu dinţi se folosea separat sau în combinaţie cu cea din crengi. De regulă, se grăpa cu cea cu dinţi, se semăna şi apoi se grăpa cu cea cu crengi, în cazul în care se foloseau ambele categorii. Uneori, în lipsa grapei din crengi, se împleteau printre dinţii grapei crengi şi astfel se grăpa. Alteori, se lega grapa din crengi de cea cu dinţi, folosindu-se ambele concomitent.

Grapele din această categorie au cadru (din lemn sau fier) de diferite forme geometrice, constituind tot atîtea tipuri :

1. Grapa cu cadrul de formă dreptunghiulară, care a cunoscut cea mai mare frecvenţă, atît ca întindere cît şi ca utilizare, cu trei variante : grapa de formă dreptunghiulară cu spetezele în lăţime, care este varianta

cu cea mai mare întrebuinţare în toate judeţele ţării ; a doua variantă avea spetezele longitudinale şi a cunoscut cea mai largă folosire în judeţele Sălaj, Satu Mare, Suceava, Mureş, Cluj ; o a treia variantă este formată din cuplarea a 2, 3 sau 4 dreptunghiuri şi a fost utilizată sporadic în judeţele Alba, Bacău, Bihor, Constanţa, Dîmboviţa, Buzău, Galaţi, Ialomiţa, Ilfov, Mehedinţi, Olt, Prahova, Timiş şi Tulcea.

2. Grapa cu cadrul de formă triunghiulară a cunoscut o rară întrebuinţare în judeţele Alba, Arad, Covasna, Caraş-Severin, Constanţa, Dîmboviţa, Ialomiţa, Ilfov, Mehedinţi, Suceava, Tulcea, Vrancea. În satul Dărmăneşti (Dîmboviţa) era întrebuinţată o grapă rezultată din cuplarea a 2 – 3 grape triunghiulare.

3. Cel de al treilea tip era al grapei de formă trapezoidală, cu 2 variante : grapa de forma unui trapez, consemnată în judeţele din Banat şi în Hunedoara ; grapa de forma unui trapez fără laturile exterioare, cu o mai mare întrebuinţare în 18 judeţe din nordul Moldovei, sud-vestul ţării, curbura Carpatică a Transilvaniei, zona de dealuri a Munteniei şi Olteniei.

4. În localitatea Lelese (Hunedoara) materialul de teren a consemnat o grapă cu dinţi în formă de hexagon.

5–6. Grapa de formă ondulată a fost utilizată în judeţele Argeş, Bihor, Caraş-Severin, Dolj, Olt, în timp ce grapa de forma unei potcoave în judeţele Mureş, Mehedinţi, Satu Mare, Tulcea şi Vrancea.

În unele localităţi, răspîndite în aproape toate provinciile istorice ale ţării, s-a folosit fie grapa printre dinţii căreia erau împletite crengi, fie o grapă care avea pe ultima spetează crengi împletite. Menţionăm că datele de care dispunem au arătat că în judeţul Mehedinţi s-a folosit cel mai mare număr de variante, în timp ce în judeţele Teleorman, Sălaj, Sibiu şi Maramureş, gama variantelor a fost extrem de redusă.

Această mare varietate de grape cu multiplele lor întrebuinţări, diferind de la judeţ la judeţ, se explică prin diferenţele de sol, de materialul variat avut la dispoziţie pentru confecţionarea lor, precum şi de moştenirea culturală şi de puterea economică a gospodăriei ţărăneşti respective.

II. *GRAPA – MATERIALE DE CONSTRUCŢIE.* Ne propunem să prezentăm, pentru perioada de început a secolului nostru, materialele de construcţie din care erau confecţionate grapele. Această problematică, raportată la suprafaţa întregii ţări – cu submultiplele sale aspecte –, nu a mai fost tratată în literatura de specialitate. Materialul aduce noi dovezi referitoare la istoria agrară din ţara noastră, la evoluţia uneltelor agricole şi la pătrunderea relaţiilor capitaliste în agricultură.

Materialele de construcţie din care se confecţiona grapa au în vedere puterea economică a gospodăriei ţărăneşti, nivelul tehnic al uneltelor agrare atins pentru perioada respectivă, atît pe ansamblu cît şi zonal, precum şi posibilităţile locale de rezolvare a materialului de construcţie.

Grapele erau confecţionate din lemn tare, rezistent, care se găsea la îndemîna ţăranului, şi anume : mesteacăn, stejar, salcîm, fag, frasin, alun. Esenţa lemnului utilizat varia în funcţie de zona pedoclimatică. Grapele din crengi erau făcute din nuiele stufoase, arbuşti sau mărăcini de cătină, porumbe, gherghine etc. Dinţii grapelor, cînd erau tot din lemn, trebuiau să fie dintr-un lemn cu tărie mare şi, uneori, erau căliţi în foc, ca să le crească rezistenţa.

Grapele cele mai folosite au fost cele de lemn cu colţi din fier, urmate de grapele din crengi. Explicaţia constă în aceea că posibilităţile gospodăriei ţărăneşti permiteau confecţionarea grapei mixte (lemn şi fier), iar grapa din crengi era la fel de utilizată ca şi grapa cu dinţi. Dinţii din fier erau mai rezistenţi decît cei din lemn şi se puteau confecţiona de către fierari din alte unelte ce nu mai puteau fi utilizate.

În ciuda dezvoltării relaţiilor de producţie capitaliste, a avîntului economic din România de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, grapa de lemn cu dinţi din lemn a fost utilizată pînă către zilele noastre. Această grapă, existînd în gospodăria ţărănească şi avînd rezistenţă relativ mare, a continuat să fie utilizată şi către anii 1900 în aproximativ 250 de sate din cele 588 cercetate.

Grapele cu dinţi din lemn au fost folosite cu precădere în judeţele Hunedoara şi Neamţ, judeţe în care grapele din fier au lipsit complet din inventarul agricol ţărănesc. O întrebuinţare destul de intensă, comparativ cu cea mixtă, a continuat s-o aibă în judeţele Alba, Argeş, Braşov, Harghita, Satu Mare, Suceava, Vîlcea. În unele judeţe, unde grapele de fier au fost mult utilizate, grapele cu dinţi de lemn au avut o întrebuinţare sporadică : Timişoara, Ialomiţa, Dolj, Tulcea, Buzău, Galaţi, Brăila, Dîmboviţa, Vrancea, iar în jud. Teleorman nu s-au mai folosit la începutul secolului nostru.

Grapele confecţionate numai din fier au apărut o dată cu dezvoltarea relaţiilor de producţie capitaliste, cu creşterea posibilităţilor materiale ale gospodăriei ţărăneşti şi mărirea accesibilităţii acesteia la unelte tipizate, cu un randament sporit, procurate din tîrg. Acest lucru s-a petrecut la început în zonele de cîmpie, unde existau întinse suprafeţe cultivate şi se simţea mai mult necesitatea măririi randamentului gospodăriei ţărăneşti, pentru a participa mai activ pe piaţă cu produsele sale. Aşa se explică de ce, pînă în zilele noastre, se folosesc încă grapele din lemn în gospodăriile individuale din zona submontană, în timp ce la cîmpie sistemul de cultivare a pămîntului este complet mecanizat, folosindu-se unelte agricole moderne.

Grapa de fier a fost utilizată sporadic în aproape toate judeţele ţării, excepţie făcînd judeţele Hunedoara, Maramureş şi Sălaj. Cum era şi firesc, grapa de fier cunoaşte cea mai mare frecvenţă în judeţele Ialomiţa, Dolj, Timiş, Botoşani, Tulcea, Buzău, Galaţi, adică în judeţele cu cîmpii mănoase şi gospodării ţărăneşti individuale puternic organizate.

Notă : Datele de teren au fost culese pe bază de chestionar pentru Atlasul Etnografic al României.

CHESTIONARUL — INSTRUMENT DE INVESTIGARE ŞI CERCETARE A CULTURII POPULARE CONTEMPORANE

ILIE MOISE

Folcloristica se bazează pe munca de teren şi este vie atîta vreme cît terenul este viu. Viaţa ţăranului, însă, prezintă complexitatea unei culturi organice bine corelate în multiplele aspecte ale culturii materiale şi spirituale, închegată în jurul unui *model uman* specific culturii populare tradiţionale româneşti. Pentru surprinderea acestei *vieţi* putem şi trebuie să mobilizăm toate forţele de care dispunem—de la instituţiile de dirijare a culturii populare pînă la inspectoratele şcolare şi căminele culturale. Aşa au făcut înaintaşii noştri şi au obţinut rezultate care ne îndreptăţesc să reluăm experienţa lor într-o viziune modernă, capabilă să folosească şi-n acest domeniu *calculatorul* — instrumentul fără de care nu putem să ne imaginăm nici cea mai simplă mişcare economică sau socială.

Din experienţa înaintaşilor voi aduce în atenţie doar *chestionarele prin corespondenţă* ale lui B. P. Hasdeu şi N. Densuşianu, lansate la sfîrşitul secolului trecut. Ei s-au adresat intelectualilor de la sate, în majoritate învăţători, apoi preoţi. Rezultatul a îndreptăţit aşteptările. Noi avem, datorită lor, ,,fondul cel mai important ca sursă folclorică şi etnografică din ţara noastră''[1] — un tezaur inestimabil fără de care nici o cercetare temeinică a spiritualităţii populare româneşti nu ar fi posibilă. O simplă comparaţie între lucrările realizate de cei mai de seamă folclorişti ai vremii (A. Gorovei, S. Fl. Marian, T. Pamfile) şi răspunsurile la chestionarul lui Hasdeu demonstrează cu prisosinţă superioritatea acestuia din urmă. Un exemplu concludent — *Credinţe şi superstiţii* de Artur Gorovei —, unde găsim despre *urs* 5 teme obţinute de la 6 informatori din tot atîtea sate din Moldova, în timp ce la Hasdeu aflăm 19 teme, de la 52 de informatori, din sate răspîndite pe aproape întreg teritoriul locuit de români[2]. Reţeaua de localităţi atestate în ambele manuscrise se ridică la o cifră de 134 de localităţi anchetate concomitent. Credem că nici o folcloristică din lume nu beneficiază de o astfel de bază documentară. Cunoscînd că astăzi, pe întreg cuprinsul ţării, există un număr de circa 15 000 de localităţi, cifra celor cuprinse în manuscrisele Hasdeu şi Densuşianu reprezintă aproximativ 10% din total. Aşadar, cam o localitate din 10 a fost cercetată din punct de vedere folcloric şi etnografic, la finele secolului trecut, ceea ce ne oferă o secţiune concludentă pentru cultura populară românească a epocii.

---

[1] Adrian Fochi, *Datini şi eresuri populare de la sfîrşitul secolului al XIX-lea*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p.X.

[2] Ion Muşlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului. Din chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1970, p. 73.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 497—500, Bucureşti, 1989

Nu ne este greu să facem o analiză a instrumentelor de lucru folosite. Datorită condițiilor de atunci — nivelul de dezvoltare a intelectualității rurale, cu o pregătire profesională precară, și lipsa mijloacelor mass-media — ei s-au limitat la *întrebări*. Întrebările, în majoritate simple, descriau cu precizie, uneori cu finețe și sensibilitate, fenomenul studiat. Alteori, însă, formularea neclară a unor întrebări a dus la răspunsuri vagi, imprecise. Nu era ușor să elaborezi un chestionar. Trebuia o documentație foarte bogată, riguroasă, din toate colțurile țării și un simț deosebit al fenomenului cercetat. Calități întîlnite atît la Hasdeu cît și la Densușianu.

De atunci au trecut peste 100 de ani, cerințele de elaborare au rămas aproape aceleași, dar munca s-a simplificat și s-a amplificat în același timp prin noile condiții umane, sociale și materiale care constituie circuitul forțelor de lucru la o asemenea acțiune. Sîntem în măsură să înregistrăm tot, pe fiecare informator în parte, și să încredințăm pe veci memoriei calculatorului stadiul în care ne aflăm. O asemenea cuantificare a fenomenului este cerută de știința contemporană, care nu se poate mișca liber decît în condițiile unei precizii absolute. Trebuie să înregistrăm numele tuturor informatorilor (de basm, de cîntec și descîntec etc.), din fiecare localitate rurală și, de ce nu, urbană. Și să măsurăm corect repertoriul lor — piesă cu piesă. Avem cadre suficiente pentru aceasta. Cheia succesului rămîne pregătirea de specialitate a corespondenților, sarcină ce revine în exclusivitate *învățămîntului* mediu, mai ales liceelor pedagogice și învățămîntului universitar (facultăților de filologie, istorie-filozofie, psihologie). Oricît de complet ar fi, chestionarul rămîne un *instrument*. Un instrument asemănător cu o daltă. Dacă ajunge în mîna unui bun meșter poate face minuni. În mîna unui nepriceput, însă, produce răni.

Calitativ, fenomenul folcloric este unic, ireversibil și inconfundabil — de la caz la caz. În acest sens vom aduce în discuție cazul unei informatoare din Cut — Alba, specializată în orații de nuntă. Muncitoare la Fabrica de piele „Căprioara" din Sebeș, face zilnic naveta în satul natal, unde-și continuă viața de țărancă. Căutată și apreciată în sat pentru orațiile de nuntă, la serviciu „face ciuituri" colegilor de muncă, și, uneori, șefilor ei. Informatoarea — Ana Nistor, n. Dicu, de 44 de ani — nu este un talent poetic de excepție, dar surprinde evenimentul pregnant și are un deosebit simț al omului. Dăm ca exemplu strigătura „făcută" șefului ei cu ocazia aniversării zilei de naștere : „La mulți ani domn lansator / Ne place, muncești cu spor / Îți dai silința la toate / Să dai plan și calitate/ Dar să nu mai zbieri la noi / Că doar noi nu sîntem boi / Că suferim toți cu capu / Și tăcem pîn' ne ia dracu / Și să-mparți lucru mai bine / Să cîștige orșicine / Că avem toți datorii / Reciproc și mulți copii / Și lucrăm toți la un loc / De noi să nu-ți mai bați joc [3] (Cut, august, 1985). De atunci șeful și-a schimbat atitudinea și informatoarea noastră crede și mai mult în puterea educativă a folclorului. Dar cîte astfel de talentate informatoare nu se găsesc la ora actuală, pe teritoriul țării noastre, unele ducînd pînă la sublim arta lor?

---

[3] Cu toate că schema „creației" sale se apropie sensibil de aceea a brigăzii artistice, ea rămîne reprezentativă, cel puțin deocamdată, pentru genul de „folclor" care se practică actualmente în lumea satelor de navetiști, a indivizilor cu dublă calitate (identitate) : de muncitori și țărani.

Numai o adîncă sensibilizare a intelectualității noastre față de aceste fenomene poate duce la înregistrarea lor. Propunem, așadar, lansarea în toate localitățile rurale din România a unui *chestionar complex*, care să continue tradițiile de acest fel (B. P. Hasdeu, Nicolae Densușianu, Romulus Vuia, Ion Mușlea, *Atlasul etnografic al României*), dar să *modernizeze*, să adapteze totodată *ancheta de teren* pentru a putea fi prelucrată pe calculator. Sub îndrumarea întregii rețele care cuprinde instituțiile de dirijare a fenomenului culturii populare (de la Comisia de folclor a Academiei R.S.România, M. E. I., C. C. E. S., I. C. E. D., Radio, TV, pînă la căminele culturale), acțiunea de culegere a folclorului și etnografiei din România ar avea drept rezultat constituirea — în cîțiva ani — a tezaurului spiritualității populare din această perioadă, pas hotărîtor spre întocmirea atît de mult visatei *enciclopedii a folclorului și etnografiei românești*.

Patronată de cel mai înalt for științific al țării, Academia R. S. România, și implicit de cei mai reputați specialiști, această acțiune de anvergură trebuie să aibă în vedere cuprinderea culturii populare românești în *totalitatea* ei, surprinderea acesteia într-o fază de evoluție cînd transformări structurale ale satului cer să se înregistreze saltul calitativ generat de coexistența vechiului cu noul și modificările de patrimoniu produse organic — evolutiv sau involutiv. Spiritualitatea populară de tip tradițional — bază a civilizației și culturii române — trăiește momente de adînci prefaceri, ce impun realizarea de urgență a unui *corpus* de documente folclorice care să ne ofere descrieri complete de fenomene, să discute despre funcțiile sociale, să indice aria lor de răspîndire și să marcheze momente din evoluția lor, așa încît să ne putem face o imagine cuprinzătoare (exhaustivă chiar) despre cultura noastră populară în dinamica sa vie, într-un anumit moment istoric. În cazul nostru, momentul 1990, sfîrșitul mileniului doi.

În consecință se impune inițierea, de urgență, a unor discuții la nivelul Comisiei de folclor a Academiei R. S. România pe tema realizării *Chestionarului național*[4] care — valorificînd rezultatele celor peste 150 de ani de folcloristică română — să aibă în vedere principala caracteristică a culturii noastre populare, aceea de fenomen tradițional și contemporan totodată — supus mutațiilor funcționale, transformărilor devenirii — de proces neîntrerupt, cu legități proprii.

Prin această acțiune nu facem altceva decît să *continuăm* un act de culegere, de arhivare, de tezaurizare, de valorificare a fondului culturii noastre populare, eforturile de azi înscriindu-se într-un lung șir de căutări, de ezitări și, neîndoielnic, de reușite care să se constituie într-o adevărată „rampă de lansare" pentru noile cercetări.

---

[4] Alături de Comisia de folclor a Academiei R. S. România, acțiunea privind lansarea și completarea *Chestionarului național* trebuie patronată de cele două ministere ale Învățămîntului și Culturii, impunîndu-i-se, astfel, un caracter obligatoriu. Dirijarea și urmărirea completării chestionarului se va putea realiza de Comisia de folclor a Academiei R.S.România prin inspectoratele școlare județene, prin comitetele județene de cultură, prin Radio, T.V. („Miorița", „Tezaur folcloric"). Pregătirea „corespondenților" se va realiza prin cursuri speciale organizate la nivel de licee pedagogice și institute de învățămînt superior, prin instructaje și perfecționări periodice, cu participarea cadrelor universitare și a specialiștilor de la I.C.E.D. — București, centre de științe sociale, alte instituții de cercetare. În scopul cointeresării colaboratorilor, Ministerul Educației și Învățămîntului trebuie să echivaleze acțiunea de completare a chestionarului cu perfecționarea anuală a cadrelor didactice, să instituie obligativitatea completării *Chestionarului național* pentru candidații la obținerea gradelor didactice. Pentru a avea sorți de izbîndă acțiunea trebuie să beneficieze de o publicitate ireproșabilă.

Obiectivele chestionarului național trebuie formulate cu claritate, pentru a evidenția aspectele înnoitoare ale complexului cultural popular și a atrage atenția asupra necesității ca instrumentele de lucru să fie concordante cu evoluția în timp a realității folclorice. Se va avea în vedere eliminarea tuturor carențelor semnalate în chestionarele anterioare și completarea acestuia cu „sectoare" neabordate — decît sporadic — de cercetarea românească : *etică* și *estetică* populară, modelul sau modelele umane specifice culturii populare tradiționale românești. Domeniul eticii populare trebuie să abordeze „comandamentele" fiecărei munci în parte (cum se clădește bine o căpiță de fîn, cum se cosește, cum trebuie să arate o arătură bună etc.), pînă la relațiile dintre oameni, la codurile de procedură în conflicte și la regulile armoniei între săteni. În *estetica* populară se vor urmări considerațiile despre frumos — în țesături, interioare, costume etc., timpul de lucru afectat frumosului, calitățile de meșter ale celui ce săvîrșește lucrările respective, schimbarea modelor în sat, centrele de inovație în zonă care lansează valuri de înnoiri și rolul constelației de sate în fluxul și refluxul inovațiilor.

Legat de *modelul uman* trebuie să înregistrăm toate indicațiile privind ținuta tinerelor fete cînd ies la joc, portul trupului, ținuta mîinilor, calitatea privirii etc. Pe lîngă aspectul exterior trebuie aprofundate calitățile interioare ale omului de omenie, calități generale ce alcătuiesc modelul universal valabil al culturii populare. Un capitol din chestionar trebuie afectat *sistemului de semnalizare-comunicare*, specific satului românesc : salutul, clopotele, toba, costumul — în diferite situații și etape ale vieții — țesături specifice unui sat sau neam etc.

Chestionarul propriu-zis va fi precedat de un adevărat corpus de date privind *pregătirea culegerii*, în sensul documentării riguroase cu privire la zona cercetată, atît sub aspect socioeconomic cît și sub aspectul cunoașterii depline a materialului folcloric cules și inventariat deja din comuna (satul) respectiv(ă), în raport cu care se pot stabili, cu mai multă claritate, obiectivele anchetei actuale pentru a înlătura, încă de la început, riscul „amatorismului".

Această lucrare — o încununare a unor eforturi deosebite — o dată încheiată, va completa, sub aspect geografic, cunoașterea unor fenomene, va aduce nuanțări importante la ceea ce se știa anterior, va oferi explicații în ceea ce privește funcția diferitelor fenomene și va „lumina" părțile întunecate ale unor sectoare ale vieții populare, permițîndu-ne să apreciem răspîndirea teritorială a tuturor fenomenelor din cadrul spiritualității populare, ceea ce reprezintă o viziune modernă — de atlas folcloric și etnografic.

Astfel, tradițiile seculare ale poporului pot deveni o componentă importantă a culturii noastre actuale, bazată pe originalitatea specifică a poporului și pe propria sa lucrare validată de trecerea vremii.

În această perioadă de prefaceri adînci și răsturnări spectaculoase, statornicia unui element tradițional e un punct de reazem. E o atingere cu temeiurile mai adînci ale firii și ale existenței naționale, din care pot izvorî acum, ca și altă dată, nădejdi și puteri nebănuite.

GENIUL PUNȚII DIN ARTA

ATANASIE NASTA

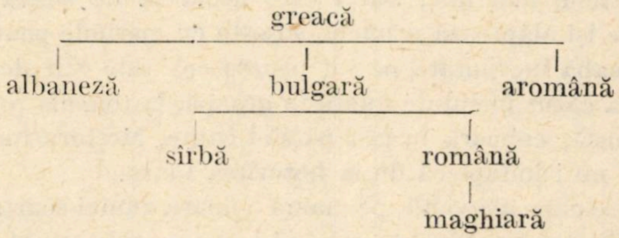
Legenda *Meșterului Manole*, cu varianta aromână *Puntea din Arta*, alături de balada *Mioriței*, reprezintă o modalitate de exprimare a concepției etice și artistice despre lume și viață a poporului român. În fața dureroaselor experiențe ale vieții, el a dovedit o adîncă înțelepciune și sensibilitate, convertindu-și durerile și credințele în opere de artă. A considera jertfa de sine o condiție pentru făurirea frumosului și a perfecțiunii, a înfrunta durerea, stăpînit fiind de încrederea în izbîndă, sînt stări de conștiință hărăzite unor ființe excepționale. Astfel, zidirea ființei iubite la temelia unei construcții, de neconceput pentru firea umană, pare verosimilă numai prin mijlocirea miracolului artistic.

Admirativ, Mircea Eliade se întreabă „Dacă nu cumva valorificarea morții rituale, singura moarte creatoare, nu e un mit central al spiritualității neamului românesc"[1].

Considerăm legenda aromână despre *Puntea din Arta*, alături de legenda *Meșterului Manole* și balada *Mioriței*, un produs al aceluiași *aesthesis* carpato-dunărean, expresia unei atitudini lirice și etice strict românești.

Majoritatea concluziilor teoretice de pînă în prezent privind ierarhizarea cronologică a variantelor balcanice sînt contradictorii.

Argumentul principal al celor mai numeroși cercetători care au stabilit prototipul grecesc al legendei *Puntea din Arta* îl constituie numele eroului, Manole, și datarea legendei în anul 1659, pornind de la inscripția de pe un pod din localitatea Agraida din Acarnania — Grecia. În această inscripție sînt amintiți constructorii (ktitores) Dimitrios și Manole. Pornind în principal de la acest antroponim și de la inscripție, Mihail Arnaudov stabilește următoarea schemă evolutivă a motivului[2]:



---

[1] *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București, 1943, p. 8.

[2] *Studii, obiceiuri și legende bulgare*, Sofia, 1970, vol. II, p. 436.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 501—508, București, 1989

La aceeași concluzie privind primordialitatea variantei grecești au ajuns cercetătorii greci A. Iatridis, N. G. Politis, G. Megas, precum și cercetătorii români Lazăr Șăineanu, Petru Caraman.

În legenda aromână despre Puntea din Arta, în cîntecele populare, precum și în colindele nord-dunărene, argumentul onomastic din cadrul tezei mai sus amintite este inoperant, întrucît lipsește cu desăvîrșire. În legenda aromână (de o sută optzeci și una de versuri) apare numai numele pruncului femeii zidite la temelia punții, Constandin. Nu apar nici măcar numele femeii sau ale meșterilor. Ca nume proprii sînt menționate numai cele trei rîuri unde au fost zidite la temeliile podurilor cele trei surori martire : Dunărea, Vardarul și Arta, precum și localitatea de origine a meșterului, Nînta.

Eroii, femeia zidită și trei frați meșteri, prezentați generic — ,,trei masturi alăvdați''—, renumiți, cutezători și încrezători în arta și virtutea lor de constructori de poduri, sînt înnobilați de modestia anonimatului și dragoste frățească.

Primesc, ca și în legenda nord-dunăreană, porunca împărătească să ridice podul peste rîul Arta (în legenda nord-dunăreană, mănăstirea Curții de Argeș). Porunca împăratului este categorică : ,,vii nu vor scăpa'' dacă nu ridică puntea peste rîul Arta, la termenul sorocit. Precauți, meșterii au cerut trei zile de chibzuință, după care, în deplină cunoaștere a situației, se obligă să construiască puntea în șapte ani de zile. Stăpîni pe munca lor încheie un pact cu împăratul ; pe lîngă termenul de șapte ani, au cerut pentru terminarea construcției să li se pună la dispoziție toate materialele necesare și permisiunea să-și aducă, la locul de muncă, familiile.

Începerea lucrărilor este redată minuțios (munca plină de zel și pricepere), dar apare un fapt neprevăzut : tot ce se termina în timpul zilei, noaptea era înecat și surpat cu totul. Șase ani au trudit astfel, îngrijorați că se apropie termenul convenit și nu pot ridica puntea. Motivele sînt de domeniul supranaturalului. Soluția salvatoare este relevată fratelui mai mare de o pasăre : trebuia zidită la temelia punții soția fratelui mai mic. Fratele cel mare, coordonatorul lucrărilor (în legendele grecești denumit protomaistor), se supune imperativului sorții, atît de tragic. Legenda descrie această stare de conștiință dureroasă a fratelui mai mare.

Soția fratelui mai mic, ființa care urma să fie zidită la temelia punții, după ce își alăptează pruncul, sosește cu merinde pentru meșteri, la punte. Întreabă îngrjiorată pe soț pentru ce este atît de trist. El îi răspunde că i-a căzut inelul de nuntă în groapă, la temelia punții. Încrezătoare și supusă, coboară în groapă să-l caute. Meșterii încep să o zidească. Nimic nu-i înduplecă de la hotărîrea luată.

În ultimele clipe ale vieții, pe mamă o doare numai soarta pruncului rămas orfan. Singura rugăminte este să-i lase nezidit sînul să-și poată alăpta pruncul. Meșterii rămîn acum neînduplecați ; ea atunci îi blestează să li se stingă viața cum se stinge picurînd sînul ei, dar blestează și puntea, să tremure peste rîu ca și trupul ei zidit. Tînăra soție moare zidită de vie, nu fără a-şi aminti că jertfa ei împlineşte voia sorţii tragice, comună cu a surorilor sale :

Di trei surări ţe eram	Trei surori eram şi, ia
Treile cu tihe arauă ;	Toate trei cu soartă rea :
Că treile nă stihîsiră	Citeştreile ne zidiră
Masturli arăi şi fără nilă ;	Meşteri răi şi fără milă
Una e tu-a Dunălei	Una e la Dunăre
Alanta tu-a Vardarului	La Vardar îmi este alta
Iară io tu puntea Artălei !	Iară eu la Punte-n Arta !

În încercarea de stabilire a prototipului legendei cu acest subiect, la toate popoarele balcanice, legenda aromână despre puntea din Arta îşi legitimează obiectiv originea sa arhetipală.

După unele teorii emise pînă în prezent, prototipul ar fi legenda grecească cu aceeaşi denumire, *Puntea din Arta* (Tu ghiofiri tis Artas), în forma din colecţia lui N. G. Politis[3], precum şi în cea din culegerea lu Arnouldus Passow[4]. Analizînd conţinutul legendelor şi datele studiilor (chiar a celor cu numele eroului principal Manole), nu este greu de stabilit originea aromână a legendei *Puntea din Arta.*

Mitul zidirii sau jertfei la temelia construcţiilor este larg răspîndit în Peninsula Balcanică.

Rîul şi localitatea Arta se află într-o regiune locuită din cele mai vechi timpuri de aromâni. Pînă la venirea turcilor, despotatele române din Epir şi Tesalia erau independente, asemenea cnezatelor nord-dunărene. Populaţia grecească din aceste regiuni provine din migraţiuni ulterioare ; o administraţie grecească s-a instituit abia în anul 1881, o dată cu tratatul de la Berlin. Anterior, în secolul al XI-lea, regiunea a fost ocupată vremelnic de normanzi, de veneţieni în 1688, de francezi în 1797. Înainte de tratatul de la Berlin, grecii au stăpînit regiunea Arta numai o lună, în decembrie 1821. Viaţa aromânilor din regiune nu a fost influenţată de aceste stăpîniri vremelnice. Denumirea regiunii, a rîului, ca şi a punţii din Arta este elementul fundamental care trebuie luat în considerare cînd se caută originea legendei, iar nu deducţia întemeiată prezumtiv pe onomasticul Manole.

În sudul Epirului, la 13 km nord de golful Ambracia, se află localitatea Arta. O altă localitate, tot cu aceeaşi denumire, se află aproape de oraşul Avlona — Albania, pe ţărmul Adriaticii, alta în Baleare. Rîul Arta, de la izvor (din munţii Catara) pînă la vărsarea în golful cu acelaşi nume, străbate partea sud-pindeană a Epirului şi Zagorului, locuită numai de români şi grupuri răzleţe de albanezi. Rîul trece pe lîngă cel mai mare centru românesc din regiune — orăşelul Meţova — Aminciu. În secolul al XVI-lea prin firmanul acordat celnicului Floca de sultan, regiunea respectivă a căpătat o autonomie teritorială absolută. Acest firmân este comentat pe larg în scrierile lor de Leon Heuzey[5] şi Ioan Neniţescu[6].

---

[3] *Selecţiuni din cîntecele poporului elen*, Atena, 1925.
[4] Arnouldus Passow, *Popularia Carmina*, Lipsca, 1860.
[5] *Le mont Olympe et l'Acarnanie*, Paris, 1860.
[6] *De la românii din Turcia europeană*, Bucureşti, 1895.

Denumirea rîului și a punții este specific românească. În limba greacă rîul este denumit ARAKHTOS. Grecii au împrumutat denumirea de Arta a punții de la denumirea aromânească a rîului, ca și legenda. Dacă meșterii zidari ar fi fost greci, nu ar fi numit rîul, puntea și legenda în graiul lor? Legenda despre Puntea din Arta reprezintă o creație a românilor din regiune.

În transhumanța păstorilor de la munte spre iernat și invers, trecerea rîului și existența unui pod era o necesitate absolută. Peste rîul Arta există și alte poduri mai mici, unele datînd din vremea romanilor, cu arcuri boltite, care impuneau o pricepere deosebită în construire. Surparea podurilor care nu au fost zidite temeinic era un fapt real.

O situație specială este prezentă și în cîntecele populare. Trecerea punții peste rîul Arta determina despărțirea familiilor de păstori, toamna, cînd turmele porneau spre sud, la iernat.

Într-un cîntec popular de 17 versuri, soțiile păstorilor blesteamă puntea să se surpe fulgerată, apele s-o înece, pentru ca soții să nu mai poată trece cu turmele în munți, părăsindu-le. Blestemul referitor la dărimarea punții din acest cîntec este un motiv cuprins în legenda despre Puntea din Arta, precum și în alte legende balcanice. Se învederează parcă, în acest motiv de creație poetică, ideea lui Nicolae Iorga: „Cîntecul e călăuz și tovarăș care merge el înainte și face ce vrea din ce vine după dînsul" [7].

Nici una din legendele popoarelor din Balcani nu întruchipează și nu exprimă mai fidel această strînsă legătură între necesitățile și stările sociale specifice și izvorul creației artistice, ca în legenda despre Puntea din Arta.

În preludiul cîntecului, la varianta *Puntea din Narta*, culeasă de Vangeliu Petrescu-Crușoveanu, rapsodul cheamă tineretul să se îmbrace de sărbătoare și să întîmpine cîntînd meșterii zidari care se întorc prin sate de la muncile lor îndepărtate. Culegătorul legendei (cu același conținut ca și *Puntea din Arta*), în nota sa, arată că „Acest cîntec (legendă) îl au și populii care conlocuiesc cu românii, adică grecii și arnăuții. Însă știindu-se că toți constructorii, meșterii zidari din Albania, sînt români, totul ne face să credem că legenda a fost făcută în românește, apoi a fost tradusă în arnăuțește și grecește" [8].

Ultimele două rînduri din acest preludiu: „Masturli cu Artă rea Pleacă-n Școdra și Moreea", exprimă credința poporului despre înzestrarea meșterilor zidari cu secretele unei meserii, devenită artă prin măiestria lor. De asemenea, se referă și la spațiul vast-balcanic din Moreea pînă în Scadar (Scodra), unde își desfășurau activitatea. Numele Scadarului din acest preludiu presupune implicarea meșterilor zidari aromâni chiar la ridicarea acestor cetăți. După datele statistice, în împrejurimile Scadarului trăiesc 10 000 de aromâni (Koutzo-Valaques) [9].

Similitudinile dintre legenda aromână și cea sîrbă sînt evidente și concludente: în ambele legende conducătorii — și răspunzători de efectuarea lucrării — sînt trei frați; e zidită soția mezinului, care le adresează meșterilor aceeași rugăminte sfîșietoare de a i se lăsa sînii afară să-și alăpteze pruncii ; numele pruncilor Constandin și Iovo (Ion), care se află numai în aceste două legende balcanice.

---

[7] *Istoria literaturii românești*, București, 1925, vol. I, p. 34.

[8] Vangeliu Petrescu-Crușoveanu, *Mostre de dialectul macedo-român*, București, 1881, vol. II, p. 84.

[9] *La grande Encyclopédie française*, Paris, vol. 29, p. 849.

Petru Caraman învederează această influență și aport al meșterilor zidari aromâni și prin faptul că sîrbii au împrumutat termenul *niemar* — *maimar*, care în limba turcă înseamnă arhitect, prin meșterii aromâni [10]. În legenda *Puntea din Arta* termenul de *maimarlu* derivă din comparativul *mai*, în speță mai marele, fratele mai mare [11].

Istoricul și sociologul Felix Kanitz arată convingător că : „Deosebit că au aproape monopolul construcțiilor în Constantinopole, Atena, Belgrad, țînțarii (aromânii) sînt singurii arhitecți ai Turciei și Greciei. Țînțarul execută cu mare ușurință, grație inteligenței lui naturale, lucrările cele mai grele, *punți cu multe arcuri*, cupole și bolți [. . .]. Adeseori țînțarul este în același timp arhitect, zidar, fierar, lăcătuș și lemnar" [12].

În urma considerării obiective a lui Jakob Grimm că legenda sîrbă este una din cele mai impresionante cîntece ale tuturor popoarelor și timpurilor, s-a început să se stabilească teoretic prototipul legendei cu acest subiect în variantele balcanice, mai cu seamă în cele grecești. În literatura română de specialitate există o încercare de ierarhizare cronologică și axiologică chiar prin studiile lui Lazăr Șăineanu în 1896 și 1902 [13], Oreste Tafrali, care stabilește o influență bizantină asupra legendelor românești [14], și Petru Caraman.

Fără o explicare adecvată, Lazăr Șăineanu consideră legenda despre Puntea din Arta tributară legendelor grecești.

Petru Caraman deduce vechimea legendelor grecești din „asprimea rudimentară, din cruzimea fatală și barbară, din obiceiurile și credințele străvechi". Nici cruzimea primitivă a meșterilor care lovesc femeia jertfită cu bolovani și cu ciocanul nu oferă elemente care să îndreptățească o concluzie de ierarhizare. Neputînd demonstra anterioritatea legendei grecești pe baza elementului onomastic, recurge la ipoteza că în trecut ar fi existat o legendă grecească în care pe protomaistor l-ar fi chemat Manole, înlocuit pe parcurs cu alt nume [15]. Aceeași ipoteză este postulată și de Gh. Vrabie : „Versiunea grecească face impresia unei capodopere arhitecturale roasă de vremuri, ce ne face să credem că ar fi avut o strălucire epică anterioară, care va fi egalat multe cîntece despre Ulysse sau Achile" [16].

Lipsa unui motiv central, a unui conflict între victimă și meșteri, dragostea mamei pentru pruncul orfan ne fac să presupunem că legenda grecească nu poate constitui un prototip. Pe de altă parte, forma cărturărească a versului de 15 — 16 silabe, fără ritm alert, înlătură ideea unei origini populare a legendei. Lectura lasă impresia unui împrumut din istorie sau din alte legende balcanice.

---

[10] Petru Caraman, *Considerații critice asupra genezei și răspîndirii legendei Meșterul Manole în Balcani*, Iași, 1934, p. 101.

[11] *Ibidem*, p. 101.

[12] Felix Kanitz, *Über Alt und Neuserbische Kirchenbau Kunst*, Wien, 1894, p. 11 ; apud Vasile Diamandi-Aminceanul, *Românii din Peninsula Balcanică*, București, 1938, p. 94.

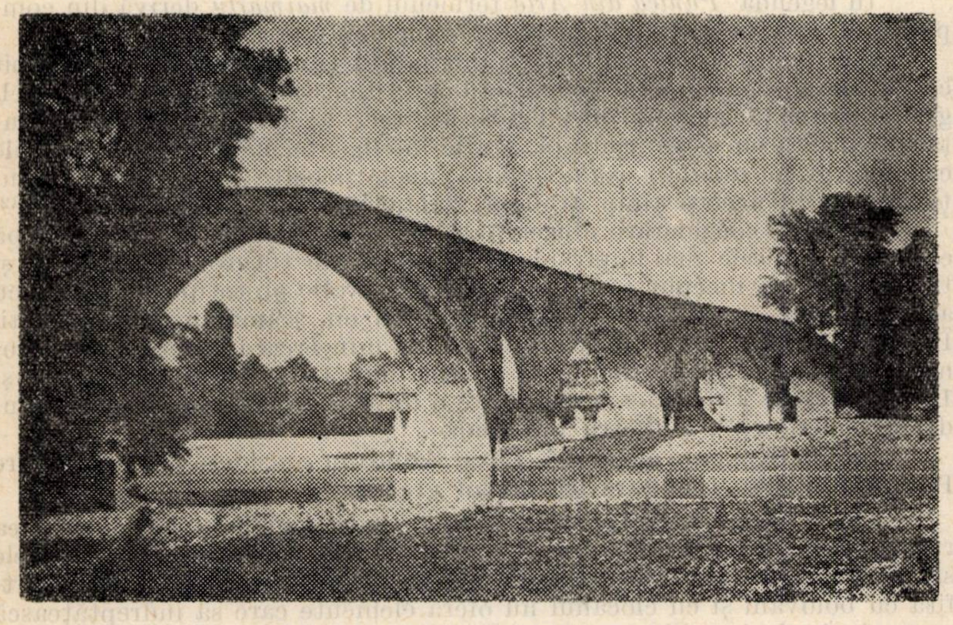
[13] *Studii folclorice*, București, 1896 ; *Les rites de la construction d'apres la poesie populaire de l'Europe*, Paris, 1902.

[14] *Bizanțul și influențele lui asupra Țării Românești*, București, 1914, p. 85 — 86.

[15] Petru Caraman, *op. cit.*, p. 95.

[16] *Balada populară română*, București, 1966, p. 105.

Prejudecata în considerarea legendei grecești drept prototip al genului, asemenea *Iliadei*, apare și mai evidentă în ultimele scrieri teoretice asupra legendei *Puntea din Arta*. În lucrarea sa recentă, A. Megas [17], deși stabilește un număr de patru deosebiri esențiale între balada aromână și cea grecească (prevestirea jertfei, dragostea mamei pentru pruncul său, rugămintea ei de a-i lăsa sînul nezidit să-și poată alăpta pruncul, numărul meșterilor), conchide, totuși, că legenda aromână își are originea în cea grecească. Introduce în considerațiile sale și elemente istorice și etnografice străine de realitate, postulînd că aromânii care locuiesc în nordul Greciei ar avea o istorie și obiceiuri identice cu cele grecești.



Unul dintre cei mai obiectivi cercetători în ceea ce privește folclorul, Arnouldus Passow [18], nu cuprinde legenda despre Puntea din Arta printre legendele grecești, ci printre cele aromâne păstorești. Nici Charles Fauriel, în monumentala sa culegere de cîntece populare grecești, nu cuprinde legenda Punții din Arta printre creațiile grecești [19].

În toate legendele balcanice cu același subiect : *Nevasta zidită* la bulgari, *Puntea de peste Dibra* la albanezi, *Zidirea cetății Skadar* la sîrbi, este jertfită nevasta fratelui mai mic, singurul care își respectă jurămîntul de a nu destăinui soției secretul. În legendele românești sperjurul este de neconceput, fapt ce presupune o profundă conștiință etică. Puritatea sentimentelor, poezia legendei au determinat încă din 1842 pe cercetători ca Nicola Tommasso să așeze legenda despre Puntea din Arta printre creațiile care exprimă ,,geniul” creațiilor cu acest subiect, încadrînd însăși zidirea cetății Scadar sub ,,Geniul *Punții din Arta*” [20].

---

[17] *Die Balade von Arta Brucke*, Salonic, 1976, p. 110.

[18] *Op. cit.*

[19] *Chants populaires de la Grece Moderne*, Paris, 1824.

În studiul său din 1894, Kurt Schladenbach arată că legenda aromână a fructificat poetic ritualul zidirii, spre deosebire de celelalte legende din Balcani [21].

Elementele care demonstrează că legenda aromână este prototipul în acest gen de legende a fost arătat convingător, categoric chiar, de către cercetătorul croat Petar Skok, în lucrarea sa apărută în 1929 [22]. Pornind de la premise confirmate de datele istorice și sociale din Balcani, Petar Skok arată că legenda nu putea lua naștere decît într-un mediu de zidari. Creatorii și cei care au răspîndit în Peninsula Balcanică motivul acestei legende au fost zidarii aromâni, denumiți ,,gogi”. Termenul de zidar, ,,gogă”, a devenit pentru albanezi și sîrbi sinonim cu cel de aromân. Mai mult chiar, Petar Skok ajunge la concluzia că numele de Manole, cu rezonanță românească, a fost împrumutat de greci de la români. În dicționarul Academiei din Zagreb, s. v. ,,gogă”, se adaugă : ,,cel mai adesea zidarii sînt țînțari — aromâni”.

Prezența Dunării în legendele grecești din Macedonia, Epir și Tesalia, precum și în legenda bulgară de la Stana Mica, îndreptățește concluzia cu privire la geneză. Sora cea mare, zidită în podul de peste Dunăre, simbolizează jertfirea dacilor și începutul ciclului de viață românească. Legiunile romane care au trecut primele peste acest pod dinspre sud, apoi dinspre nord, au dus cu ele imaginea impresionantă a Dunării. Ca și pentru Dio Cassius, istoric al acelor vremuri de măreție și restriște, priveliștea podului era înălțătoare, de neuitat : ,,Traian construi peste Istru un pod de piatră, pentru care nu știu cum să-l admir îndeajuns. Minunate sînt și celelalte construcții ale lui Traian, dar aceasta este mai presus de toate” [23]. Arhitectura ingenioasă, puterea și măiestria omului de a trece peste volbura apelor Dunării și Artei sînt motive de inspirație legendară. Puntea de peste Vardar, ridicată pe trupul surorii mijlocii, împreună cu puntea ultimei jertfe, a mezinei de pe rîul Arta, hotărnicesc, începînd de la Dunăre, spațiul geografic de zămislire a întregului neam românesc.

Vechimea legendei *Puntea din Arta* rezultă din termenii latini din text și, îndeosebi, fie chiar simbolic, din denumirea latină a pruncului — *natus* : ,,«Natul» de foame s-nu moară” (viață de început, pentru care s-a jertfit mama).

Mircea Eliade comentează, în studiul său despre legenda Punții din Arta, o variantă cu denumirea, din latina vulgară, *Cantilu a Pontului din Arta*, cînd puntea era încă denumită *pont* și cîntecul, *cant* [24]. Motivul din *Femeile blesteamă puntea din Arta* la aromâni, colindele despre meșterii zidari care ,,ziduiesc trei frățurele” din Maramureș învederează circulația într-un spațiu mai vast a mitului. În mod plauzibil, Mihai Pop conchide că ,,variantele clasice au fost create de profesioniști inspirați de materialul autohton existent, influențate și de elemente balcanice'' [25].

---

[20] *Canti popolari greci, toscani, ilirici*, Veneția, 1842, vol. III, p. 174.

[21] *Die Aromunische Ballade von Arta Brucke*, în ,,Jahresbericht des Institut für rumunische Sprache”, Leipzig, 1894, p. 79 — 121.

[22] *Iz Balkaniske comparative Rumunske paralele*, în Buletinul Societății științifice, Skopje, vol. III, 1929, p. 222 — 242.

[23] *Istoria romană*, București, Edit. Științifică și Enciclopedică, vol. III, cartea LXVIII, p. 306.

[24] Mircea Eliade, *De Zamolxis à Gingis-Khan*, Paris. Edit. Payot, 1970, p. 168.

Încă din anul 1891 legenda *Puntea din Arta* a fost tradusă în limba franceză de M. G. Obedenaru și publicată de Academia Română [26]. În anul 1893 a fost tradusă în versuri de Gustav Weigand, înlesnindu-i astfel o circulație europeană [27]. În ultimul studiu teoretic despre legenda *Puntea din Arta* de G. A. Megas, legenda este tradusă în versuri în limba germană de Xantuki Caliope [28]. Tot în Grecia a fost prelucrată într-un roman plin de romantism de Paul Tzaropolu în limba greacă [29]. Cea mai recentă traducere în versuri în limba greacă datează din 1985 și a fost făcută de Zoe Papazisu-Papateodoru [30].

Considerațiile critice de fond și formă despre legenda Meșterului Manole se referă implicit și la *Puntea din Arta*, ca produse ale aceleiași spiritualități românești. Dimitrie Caracostea le analizează în comparație cu variantele și tipurile sud-est europene, în mod obiectiv: ,,legenda plăsmuită de noi și pentru noi se așează în chip ferm în fruntea tuturor'' [31].

Mircea Eliade arată că: ,,Referindu-ne numai la coherența narațiunii și la echilibrul formal, balada românească ni se înfățișează hotărît superioară'' [32]. Pentru George Călinescu: ,,Numai în folclorul român legenda a devenit mit, fiind în același timp cea mai originală și autohtonizată'' [33].

---

[25] *Nouvelles variantes roumaines du chant du Maître Manole*, în ,,Romanoslavica'' IX, 1963, p. 427 — 445.

[26] *Texte macedo-române*, București, 1881.

[27] Gustav Weigand, *Die Aromunen*, Leipzig, 1894, vol. II, p. 164.

[28] G. A. Megas, *op. cit.*, p. 200 — 203.

[29] *La puntea din Arta*, Atena, 1980, ediția a II-a.

[30] *Cîntecele valahilor*, Atena, 1985.

[31] *Material sud-est european și formă românească*, în ,,Rev. Fundațiilor'', nr. 12, dec. 1942, p. 619 — 666 (p. 653).

[32] *Op. cit.*, p. 35.

[33] *Istoria literaturii române...*, București, 1941, p. 64.

SIMPOZIONUL **TRADIȚIE ȘI CONTEMPORANEITATE ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC** (Deva, 17 decembrie 1988). Desfășurată în zilele de 16 — 18 decembrie 1988 la Deva, sub egida Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al Județului Hunedoara, cea de a XX-a ediție, jubiliară, a Festivalului „Călușerul transilvănean", a inclus în amplul său program, alături de cele două zile de concurs, care au avut loc la Căminul cultural din Romos și pe scena Palatului Culturii din municipiul reședință de județ, o frumoasă și emoționantă manifestare prilejuită de aniversarea a 100 de ani de existență și activitate neîntreruptă a formației de călușeri din satul Boiu, comuna Rapoltu Mare, precum și un simpozion cu tema *Tradiție și contemporaneitate în folclorul românesc*.

În cadrul simpozionului, deschis și condus cu multă competență de prof. **Rafila Iacob**, președinta CCES — Hunedoara, au luat cuvîntul cadre didactice universitare, cercetători și activiști culturali din București și din județul gazdă.

Nicolae Constantinescu, de la Universitatea București, a vorbit despre *Continuitate și mutații în folclor*, punctînd considerațiile teoretice cu unele referiri concrete la obiceiurile de iarnă, inclusiv jocul călușerilor; **Gheorghe Achiței**, de la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București, a făcut utile și dense precizări în legătură cu unele *Disociații pe marginea conceptului de „creație populară contemporană"*; **Rusalin Ișfănoni**, de la Consiliul Culturii și Educației Socialiste, București, a punctat cu siguranță cîteva repere privind *Obiceiurile folclorice în contemporaneitate*; **Doina Ișfănoni**, de la Muzeul Satului și de Artă Populară — București, a prezentat, din perspectiva specialistului avizat în domeniu, *Rolul costumului autentic în valorificarea scenică a obiceiurilor*; **Constantin Nelega**, de la CCES — Hunedoara, a abordat, din perspectivă sociologică, o problemă mereu actuală: *Asimilarea în mediul urban a obiceiului și ceremonialului popular*; **Nicoleta Pop Ispirescu**, de la ICED — București, a evidențiat, în comunicarea sa, *Funcțiile jocului călușeresc în cadrul ciclului de joc din Transilvania*; **Nicolae Goga**, maestru coregraf, București, a prezentat o documentată *Paralelă privind caracteristicile „călușului" și ale „călușerului"*; **Vasile Chevereșan**, de la IPSRUM — Deva, a făcut, pe baza experienței sale de dansator și de instructor de dans, subtile disocieri privind *Stiluri și variante în jocul călușerilor hunedoreni*; **Nicolae Adam**, de la Muzeul de Artă Populară din Orăștie, a înfățișat rezultatele cercetărilor personale, extrem de adîncite, în legătură cu *Obiceiul călușerilor din Romos*; maestrul coregraf **Tita Sever**, din București, președintele juriului Festivalului, a rememorat, cu căldură și emoție, momente din istoria de 20 de ani a acestuia: *Călușerul transilvănean la a XX-a aniversare*.

Comunicările, de bună ținută, ca și discuțiile fructuoase care au urmat au contribuit la succesul acestei importante manifestări, care își are un loc distinct în peisajul mișcării artistice de amatori și al valorificării scenice a folclorului din țara noastră. *(C. Nicolae)*

ȘEDINȚA PUBLICĂ DE COMUNICĂRI A COMISIEI DE FOLCLOR A ACADEMIEI R. S. ROMÂNIA. În conformitate cu planul de activitate pe anul 1988 al Comisiei de Folclor, s-a desfășurat, în sala Prezidiului Academiei R. S. România, la 21 decembrie, ultima ei ședință de comunicări științifice, sub genericul **Unitatea culturii populare române**.

Deschizînd ședința, prof. **Ion C. Chițimia**, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice, a subliniat, în cuvîntul său, semnificația științifico-politică a sesiunii inspirate de aniversarea a 70 de ani de la realizarea Marii Uniri a românilor în anul 1918.

În prima comunicare a sesiunii, *Dora d'Istria și cultura populară română*, **Iordan Datcu** a relevat, pe baza unor investigații proprii, preocupările folclorice și etnografice atît de interesante, dar mai puțin cunoscute, ale scriitoarei Dora d'Istria (Elena Ghica, 1828—1888). Născută în București și formată în spiritualitatea românească, Dora d'Istria devine ambasadoarea culturii românești în străinătate, publicînd, printre altele, în revistele de largă circulație europeană mai multe studii și articole despre unitatea structurală și valențele etice ale culturii populare românești, cu o identitate proprie în patrimoniul cultural al popoarelor balcanice.

Viorica Ionescu-Nișcov s-a ocupat, în comunicarea sa *Logica și strategia în basmul popular românesc*, dintr-o perspectivă științifică modernă, de resorturile intime ale propulsării narațiunii din basmul popular, atît de frecvent încă în colectivitățile sătești din țara noastră.

Unitatea indisolubilă a literaturii folclorice în cadrul multiplelor ei categorii a fost reamintită și subliniată, cu exemplificări edificatoare, de către **George Muntean** în comunicarea *Literatura populară — expresie a unității naționale*.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 509—513, București, 1989

Alexandru Popescu, specializat îndeosebi în categoria etnofolclorică a obiceiurilor, a relevat în comunicarea *Obiceiurile populare — mărturie a unităţii etnoculturale româneşti* unitatea structurală şi funcţională a obiceiurilor populare tradiţionale, constituind o componentă a specificului nostru naţional, evocată ca argument etnic în momentele istorice (1859, 1918) ale desăvîrşirii unităţii statale a românilor.

Selecţionînd numai un singur tip de baladă populară pentru argumentarea unităţii literaturii folclorice, **Ion Ionescu** a analizat în *Cîntecul despre moartea lui Brâncoveanu în literatura populară română* (şi în variantele sale) ecourile atît de profunde ale uciderii voievodului muntean la Istanbul.

Nicolae Constantinescu a investigat unitatea spirituală românească din perspectiva „însemnelor" ei, o perspectivă mai puţin cunoscută, în comunicarea *„Lume" şi „neam", însemne ale identităţii*. Adîncind cele două concepte — „lumea" ca univers sătesc şi „neam" ca o colectivitate socială înrudită — , autorul le consideră două importante „însemne ale identităţii" româneşti.

Seria comunicărilor se încheie — un adevărat corolar — cu comunicarea lui **Alexandru Dobre**, *Caracterul unitar al culturii populare române*. Examinînd în viziunea unităţii şi interdependenţei întinsa paletă a producţiilor populare şi evocînd argumente din sfera speciilor, de la obiceiurile tradiţionale pînă la cîntecele lirice, autorul a relevat caracterul pregnant unitar al universului culturii noastre populare.

În cuvîntul de încheiere, **Ion C. Chiţimia** a remarcat diversitatea comunicărilor prezentate, nivelul lor ştiinţific înalt şi argumentaţia variată şi convingătoare în susţinerea unităţii culturii populare româneşti.

Reuniunea aceasta ştiinţifică, ca de altfel şi celelalte anterioare, la care au participat cercetători şi profesori cu preocupări etnologice, a prilejuit aprofundarea unor importante aspecte ale culturii noastre populare şi a facilitat un fructuos schimb de opinii între specialişti. *(Mihail M. Robea)*

Realizări şi perspective în etnomuzicologia românească — a fost genericul sub care s-a desfăşurat prima întîlnire şi sesiune de comunicări ştiinţifice organizată de Comisia de Folclor a Academiei R. S. România în acest an 1989 (17 februarie). Pentru noi, etnomuzicologii, evenimentul este semnificativ şi apreciabil, deoarece concură la revitalizarea şi reinstaurarea ştiinţei despre folclorul muzical pe locul pe care ea îl dobîndise încă de la începutul folcloristicii noastre savante, acela de a fi în primele rînduri ale cercetării culturii populare. Apreciabilă şi îmbucurătoare este deci atenţia pe care Academia, Comisia de Folclor şi „Revista de etnografie şi folclor" o acordă tot mai mult folcloristicii muzicale, recunoscîndu-i valoarea şi drepturile sale egale în cadrul întregului de discipline care abordează cultura folclorică.

Întîlnirea a fost prezidată de prof. dr. doc. **Zoe Dumitrescu Buşulenga**, membru corespondent al Academiei R. S. România, preşedintele Comisiei de Folclor care, după cuvîntul de salut şi de deschidere a noului an de întruniri ştiinţifice, a anunţat asistenţei evenimentul pe care Comisia se recunoaşte onorată să îl omagieze : împlinirea, la 4 februarie, a 80 de ani de viaţă de către prof. dr. Gheorghe Ciobanu. I s-a dat de aceea cuvîntul lui **Marin Marian**, care, adresîndu-se celui aniversat, a rostit următoarele :

Stimate şi iubite domnule profesor,

în ceasul în care un om de ştiinţă poate număra atîţia ani şi decenii în spate, marea întrebare şi marele sens al vieţii şi activităţii sale ţine de evaluarea măsurii în care poate servi, de acum, ca simbol şi ca pildă. Iar dvs. aţi atins această semnificaţie ; măsura de simbol şi de pildă deja, în dreptul dvs., îşi arată contururile a căror clarificare şi impunere nu se vor lăsa aşteptate.

E o mare bucurie, satisfacţie şi onoare că vă putem avea în mijlocul nostru, şi, pentru rezistenţa din ultima vreme în faţa greutăţilor firii nu putem decît să vă felicităm, dar şi să vă mulţumim totodată. Căci vă privim ca pe o figură exemplară şi cîţi dintre noi n-am dori să ajungem la vîrsta dvs. frumoasă, la puterea dvs. de lucru, la vastitatea domeniilor pe care le stăpîniți, la umorul care nicicînd nu v-a părăsit, la îndîrjirea care v-a susținut în viață și muncă.

V-ați născut într-o familie simplă și numai prin muncă asiduă ați știut că veți răzbate în viață și în cultură. Ați trecut prin școli cu seriozitate și cu responsabilitatea asimilării temeinice, tenace. Ați renunțat la practicarea sau la predarea muzicii liturgice sau corale deoarece cercetarea științifică v-a părut mai conformă cu spiritul veșnic căutător și pasionat de înaintări neîncetate ale minții. Ați fost atras din tinerețe de spiritul creației teoretice și exegetice. Ați colaborat foarte îndeaproape cu C. Brăiloiu în cadrul Arhivei Societății Compozitorilor, ați efectuat împreună o culegere în Pădureniul natal. În paralel v-ați continuat însă colaborarea și cu profesorul iubit, George Breazul, cel care v-a sprijinit foarte mult atît în cadrul claselor de seminar, cît și pe timpul anilor de Conservator; și, în anii de disensiune dintre Breazul și Brăiloiu, ați reușit să rămîneți nepărtinitor, fidel prieteniei și colaborării profesionale oferite de amîndoi.

În structura pe care Institutul de Folclor a primit-o la înființare, ați devenit șef de sector muzical (1954—1968), situație care v-a și favorizat munca, dar v-a și împovărat-o. A trebuit să vă apărați opiniile, autoritatea și libertatea de muncă și spirit uneori cu duritate. Mulți colegi v-au cunoscut și v-au reținut intransigența și spiritul polemic, acționînd astfel din pricina prea multor jocuri de interese care vă împrejmuiau. Deoarece obișnuiați a verifica orice transcriere muzicală care intra în arhivă ați reușit să cunoașteți imensul fond documentar. Acest fapt v-a folosit foarte mult, deoarece ați reținut anumite piese, tipuri și variante melodice, mai tîrziu urmărindu-le și scriind studii monumentale despre circulația, originea și transformarea unor structuri, formule, genuri, variante și piese. La Conservatorul din Iași, unde ați susținut cursul de folclor muzical din 1965 pînă la pensionare, ați predat cu plăcere și ați notat cu severitate. Pretutindeni deci v-ați implicat cu pasiune, ați fost adeptul lucrului bine făcut și ați impus, ați sugerat și ați exemplificat, prin pilda personală, regimul unei munci temeinice, susținute, rodnice. Pentru că dvs., domnule profesor Ciobanu, ați venit și ați transpus în preocuparea savantă spiritul și disciplina necîrtitoare a trudei rurale, cultul țărănesc pentru datoria de a lucra de dimineață pînă la-ntunecare, gîndul de a desțeleni și gesta ca sens de a exista. Ați demonstrat că erudiția și performanța științifică nu pot fi atinse decît prin răbdare și acumulare, prin căutări insistente și documentări maximale.

În general sînteți socotit un fidel al concepțiilor istoriste și structural-evoluționiste ale lui G. Breazul. Dar, în realitate, dincolo de faptul că l-ați apreciat, ați scris mult despre activitatea sa și ați editat în mod critic cel mai important volum de studii de etnomuzicologie ale lui Breazul (am numit volumul V din *Pagini din istoria muzicii românești*), vă detașați net de maestrul dvs. Cu formule foarte nete, ca aceea că „folclorul românesc datează deodată cu poporul român”, că originea muzicii noastre populare e concomitentă cu originea limbii române, dvs. n-ați îmbrățișat ideea dacismului și a surselor antice ale muzicii noastre și v-ați rezumat la a urmări documentele scrise, fără echivoc, ale originii și răspîndirii unor melodii.

Ați restabilit și pus în circulație minunatul fond al cîntecelor de lume aparținînd lui Anton Pann, ca și al altora, descoperite în diverse manuscrise din sec. XVIII și XIX de către dvs. și transcrise din neumatică și chirilică. Ați acordat multă atenție folclorului urban, ați studiat folclorul lăutăresc, atît monografic cît și teoretic, stabilindu-i caracteristici, principii și proprietăți teoretice. Pe lîngă munca de bizantinologie strictă, constînd în transcrierea și editarea fondului de manuscrise psaltice, v-ați ocupat și de teoretizarea unor proprietăți melodice, ritmice și de notație, dar și de reliefarea importanței acestor documente în planul general al culturii. În acest sens, duceți o campanie lungă pentru recunoașterea școlii muzicale de la Putna ca mare centru cultural al întregului ev mediu european. Și, de asemenea, pentru recunoașterea supraviețuirii limbii grecești ca limbă de cult, în lumina manuscriselor putnene care numără texte slavone în proporție mai mică de 10%.

Numele dvs. se găsește pe frontispiciul a 17 volume. Sînteți autorul unor studii fundamentale pentru etnomuzicologia noastră. Lucrările dvs. : cele două volume cu *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, monografia *Lăutarii din Clejani*, edițiile critice conținînd opera lui Anton Pann și G. Breazul, cele două colecții *200 cîntece și doine* și *Vechi cîntece de viteji*, culegerile altor folcloriști îngrijite de dvs., fac parte din bibliografia noastră esențială.

Ați participat și reprezentat muzicologia, etnomuzicologia și bizantinologia românească la atîtea congrese internaționale (Moscova, Sofia, Bydgoszcz, Brno, Grotta Ferrata), ați fost chemat insistent la New York, la Viena și mai ales la Atena, pînă ce regretatul Samuel Baud-Bauvy v-a scris o dată că „prezența și știința dvs. ne lipsesc''. Dar dacă ideile dvs. n-au avut o circulație internațională amplă și nu le-ați putut vîntura ca plugarul sămînța, ele ne rămîn nouă, în atîtea pagini tipărite, indispensabile pentru a ne dezvolta știința.

Vă promitem, domnule profesor, că noi, generațiile care vă urmează, vă vom studia opera exegetică cu cea mai mare seriozitate și cu sîrguință, vă vom respecta în numele și pentru imensa trudă, activitate și erudiție, vă vom invoca și cita în numele adevărului și vă vom combate în numele schimbătoarei cunoașteri ; vă vom admira și iubi în mod sincer, în numele dreptății și a frumuseții de a vă fi recunoscut și avut ca exemplu. Vă asigur deci că prin ceea ce ne dați în etnomuzicologie v-ați dăltuit și impus în sufletele și conștiințele noastre un monument așa de imperisabil, că nu vom avea încotro, îl vom transmite pe mai departe.

Vă dorim să împliniți acei 169 de ani pe care singur vi i-ați planificat pentru muncă, dar mai întîi vă dorim multă sănătate și vigoare, cărunteţe senină, bucurie caldă și mulțumitoare.

Să ne trăiți, cu sănătate multă !

Comunicările științifice care au urmat s-au axat pe probleme sintetice, largi și principiale ale etnomuzicologiei. Diversitatea lor a încercat să circumscrie harta întregului domeniu de investigare a folclorului muzical, numeroase aspecte ale coreologiei sau istoriei muzicii românești (ca arta liturgică) încadrîndu-se în mod perfect și inevitabil sub tutela etnomuzicologiei. De asemenea, a fost evident efortul fiecărei lucrări expuse de a marca și reține fondul teoretic și elementele științifice consacrate și cîștigate pînă acum, în temele și subiectele respective, de dezvoltarea de pînă astăzi a etnomuzicologiei, ca și încercarea de a aproxima noi căi, teme, subiecte sau principii de tratare și dezvoltare pe mai departe.

Primul conferențiar a fost **Gheorghe Ciobanu**, care a prezentat un studiu bazat pe o extrem de amplă documentare, presupunînd cunoașterea și analiza minuțioasă a notațiilor și repertoriilor de muzică populară sau de cîntare bizantină și gregoriană, ceea ce a dus la observații și concluzii asupra universalității formulelor melodice și la asertarea funcției acestora de generatoare a limbajului muzical (*Formulele melodice și rolul lor în constituirea cîntecului popular*). **Emilia Comișel** a resintetizat teoria sa privitoare la forma arhitectonică din cîntecul popular românesc, a stăruit asupra principiilor de compunere tehnică a discursului muzical folcloric (structurale sau de prelucrare tematică), ilustrînd în tabele diversele tipuri de formă pe care le-a stabilit (*Coordonate ale formei arhitectonice în muzica populară*).

Sub tema *Muzicologi români investigînd problematica muzicii medievale*, **Titus Moisescu** a reliefat importanța studierii fondului bizantin pentru cunoașterea trecutului spiritualității noastre muzicale și a insistat asupra contribuției pe care Gh. Ciobanu a adus-o la dezvoltarea disciplinei muzicologice de specialitate.

Cristina Rădulescu-Pașcu, referindu-se la unele *Notații de folclor muzical în primul deceniu al secolului XX în Bucovina*, a prezentat circumstanțele și conținutul muncii de culegere a folclorului bucovian de către A. Voevidca.

Constantin Cristescu a prezentat rezultatul cercetărilor sale cu privire la execuția ritmică de toacă, încercînd să stabilească anumite rigori și tehnici formale, conforme cu principiile generale de compunere în muzica populară (*Polifonie și formă arhitectonică în arta percuției populare*).

Etnocoreologul **Constantin Costea**, sub titlul *Aspecte ale diversității și unității în dansul popular românesc*, a făcut un scurt istoric al cercetării dansului nostru popular, a rezumat clasificările și tipologiile consacrate în acest domeniu și a reliefat unitatea coregrafiei folclorice românești, insistînd îndeosebi asupra a două elemente : marea răspîndire geografică a unor formule ritmice (ca acelea sincopate) și a unor specii și genuri de dans (precum călușul).

Comunicarea lui **Marin Marian**, *Constantin Brăiloiu și „viața ulterioară” a etnomuzicologiei*, a rezumat cîteva din aspectele hermeneutice comprehensive și interpretative pe care etnomuzicologia noastră le-a atins, prin eseistica științifică a lui C. Brăiloiu, dar nu le-a continuat. Aspecte care, după opinia sa, ar reliefa și confirma umanismul, importanța, puterea formatoare și ulterioritatea științei despre muzica populară românească. (*Gheorghe Oprea*)

Breviar ● Breviar ● Breviar ● Breviar

● **PREZENȚĂ.** ● Abordînd o problematică a cărei cercetare cunoaște o frumoasă tradiție și la noi în țară, volumul *Kinderkultur* (Cultura copiilor), apărut, în 1987, la Bremen, înmănunchează, de fapt, comunicările ținute la cel de al 25-lea Congres al Societății de Etnografie din R. F. Germania (Deutsche Gesellschaft für Volkskunde), care s-a bucurat și de participare internațională. Dintre temele abordate, într-o mare varietate de perspective, amintim : copilăria ca un context cultural, cercetarea social-istorică, obiceiuri și jucării tradiționale ale copilului, locuința — lumea copilului, specificul literaturii tradiționale pentru copii, influența mass-media asupra culturii copilului. În volum se află inserat și studiul *Funcția educativă a obiceiurilor populare în societatea tradițională românească* de Alexandru Popescu, subiect abordat de altfel de autor și în cuprinsul altor articole apărute în reviste culturale și științifice de la noi.

● **„ZEITSCHRIFT FÜR BALKANOLOGIE”** este o publicație științifică care apare sub redacția unor prestigioși specialiști din R. F. Germania și Statele Unite ale Americii, la Berlin. Revista își propune să abordeze, într-o perspectivă interdisciplinară, probleme majore ale istoriei și culturii, folclorului popoarelor din zona de sud-est a Europei. Aspecte legate de cultura populară românească au constituit adesea subiectul unor studii publicate în această revistă, dată fiind atenția de care se bucură valorile și formele sale originale în acest context. În volumul 24 (1988), nr. 1 al publicației amintite, se află și studiul cercetătorului Alexandru Popescu de la Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, intitulat *Traditions de construction romaines dans le contexte balkanique*. Textul a făcut inițial obiectul comunicării prezentate în cadrul unui colocviu româno-francez pe această temă și urmărește, în principal, raporturile genetice dintre obiceiurile legate de construcție, repertoriul lor și balada *Meșterul Manole*.

● **EVENIMENT EDITORIAL.** La o distanță de timp de două decenii de la tipărirea primelor două volume din *Ținutul Vrancei. Etnografie — folclor — dialectologie*, de Ion Diaconu, au văzut lumina tiparului, la Editura Minerva (lector: Ioan Șerb), volumele următoare, III și IV, ediție îngrijită și studiu introductiv de Paula Diaconu Bălan. Volumele se constituie într-un veritabil eveniment editorial. Este pentru prima dată cînd o colecție, realizată de un singur folclorist, conține 402 variante inedite ale celebrului cîntec bătrînesc *Miorița*. Dar cele două volume conțin și un amplu aparat științific constituit din 257 de note critice. Prin metodă, prin stăruința cu care a investigat, de-a lungul unei jumătăți de veac, o zonă folclorică, prin cercetarea sistematică a acestui cîntec bătrînesc (91 variante le tipărise anterior, astfel că numărul total al textelor mioritice tipărite de Ion Diaconu se ridică la 500), cele două volume se înscriu ca o dată de seamă în cercetarea *Mioriței*, a cîntecului nostru bătrînesc în genere. Vom reveni cu recenzie. *(I.D.)*

● **,,UN DICȚIONAR DE PROPORȚII MONUMENTALE".** Sub acest titlu recenzează Costin Tuchilă, în ,,România literară" (nr. 34, 1989), lexiconul lui Viorel Cosma. ,,Deținător al unei informații copleșitoare, Viorel Cosma este autorul unor vaste — și de însemnătate excepțională — lucrări lexicografice. În forma în care se anunță după primul volum, lexiconul intitulat *Muzicieni din România* va fi operă de proporții monumentale". Referindu-se la lucrările anterioare din acest domeniu ale autorului, recenzentul observă saltul făcut de lucrarea recent apărută: ,,Imaginea pe care o oferă este însă incomparabilă, atît prin dimensiunea propriu-zisă a investigației și a aparatului critic, cît și prin organizarea lexicografică, aprecierile și caracterizările estetice. Ultimele nu își făcuseră loc în dicționarul din 1970". *(I.D.)*

● **OAMENI ȘI LOCURI LA GURA RÎULUI.** ,,Ar trebui să vezi cîndva Gura Rîului ca să înțelegi ce-nseamnă colț de rai cu străveche tradiție în cultura românească" — i-a scris cîndva Lucian Blaga lui Bazil Gruia. Sub genericul *Oameni și locuri la Gura Rîului*, revista ,,Transilvania" (nr. 7/1989) publică un grupaj judicios întocmit și de deosebit interes etnografic și literar, alcătuit din însemnările de călătorie ale lui Vasile Avram *(Eternitatea unui spațiu)*, versuri (*Bocca del Rio* de Lucian Blaga, cu o notă de Mircea Ivănescu), scrisori ale aceluiași poet, comentate de Bazil Gruia (paginile sînt selectate din cartea acestuia, *Blaga inedit — efigii documentare*, 1981), un cuprinzător și evocator portret al marelui istoric medievist și orientalist, Aurel Decei (1905—1976), semnat de Mihail Diaconescu, în fine un grupaj de folclor. I-a revenit sarcina lui Ilie Moise, bun cunoscător al spiritualității populare sibiene, căreia i-a închinat mai multe culegeri de creații populare însoțite de pertinente studii, de a alcătui grupajul de folclor și de a-l precede de un articol în care punctează cîteva aspecte ale ciclului sărbătoresc tradițional. În ansamblu, grupajul acesta este un act de cinstire a valorilor și a frumuseților uneia dintre cele mai străvechi localități din Mărginimea Sibiului. *(I.D.)*

● **EMINESCIANA.** Din bogata publicistică prilejuită de sărbătorirea centenarului Eminescu, reținem: Alexandru Popescu, *Un mod superior de gîndire în valorificarea folclorului* (în ,,Contemporanul", 16 iunie 1989); Marin Bețeliu, *În orizontul folclorului* (în ,,Ramuri", iunie 1989); Iordan Datcu, *Eminescu și noi* (în ,,Pagini teleormănene", martie 1989); *,,Cel mai impresionant monument închinat unuia dintre scriitorii noștri clasici". Convorbire cu D. Vatamaniuc* (în ,,Transilvania", nr. 6, 1989), *Prima ediție din publicistica lui M. Eminescu* (în ,,Pagini teleormănene", iulie 1989) și *Eminescu — înaltă conștiință justițiară* (în ,,Transilvania", nr. 7, 1989).

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám:

CĂTRE CITITORI

,,Revista de etnografie şi folclor'' are 6 apariţii pe an.

Creşterea numărului de apariţii şi sporirea corespunzătoare a spaţiului grafic vor da posibilitatea colegiului de redacţie să folosească mai judicios portofoliul de studii şi materiale de care dispune, să lărgească aria tematică şi colectivul de colaboratori, să introducă noi rubrici.

Vor fi mai operativ prezentate rezultatele cercetărilor româneşti şi noutăţile din domeniu pe plan internaţional.

Pentru a vă asigura primirea regulată a ,,Revistei de etnografie şi folclor'' vă rugăm a vă reînnoi din timp abonamentele.

AVIS AUX LECTEURS

,,La revue d'ethnographie et de folklore'' parait 6 fois par an.

L'accroissement du nombre de parutions et du volume de chaque fascicule offrira à notre comité de rédaction la possibilité d'utiliser plus judicieusement les manuscrits envoyés à la rédaction, d'élargir l'aire thématique et le collectif de collaborateurs, d'y introduire de nouvelles rubriques.

De la sorte, les résultats des recherches roumaines, ainsi que les nouveautés internationales pourront être mis à la disposition de nos lecteurs.

Pour vous assurer la collection complète de la revue et sa reception à temps, renouvelez vos abonnements.

TO THE READERS

"Revista de etnografie şi folclor" (The Journal of Ethnography and Folklore) has 6 issues per year.

By increasing the number of issues and the amount of pages, the editorial board will turn to better account the available rich collection of studies and papers. Also, they will extend the subject area and number of contributors and will introduce new rubrics.

"Revista de etnografie şi folclor" will present the results of Romanian folklore researches, as well as world news in the field.

In order to be sure of getting regularly the revue, please renew your subscriptions in due time.

51 - XF 1172

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE:

- Relaţii şi conflicte familiale în poveştile lui Ion Creangă
- Observaţii asupra elementelor paremiologice din opera lui Ion Creangă
- Codrul — motiv poetic fundamental în folclorul şi literatura noastră naţională
- Ritmul percutat autonom — Un sistem distinct al ritmicii populare româneşti
- Obţinerea coloranţilor organici din regnul vegetal al florii locale
- Marginalii la istoria folcloristicii româneşti. Opt decenii de ştiinţă şi umanitate oglindite în arhiva epistolară „Ioan R. Nicola"
- Aspecte ale diversităţii şi unităţii în dansul popular românesc
- Cea dintîi ediţie integrală a basmelor culese de D. Stăncescu
- Contribuţia lui S. Fl. Marian la cunoaşterea basmelor cu animale
- O problemă de actualitate : autenticitatea acompaniamentului muzical
- Armindenul în zona Lăpuş
- Ceramica din Valea Vîlsanului
- Sentimentul continuităţii în cultura populară românească
- O culegere de folclor din anul 1865
- Plantele în credinţele mărginenilor

ISSN 0034 — 8198

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 5, p. 385—514, Bucureşti, 1989

I. P. Informaţia c. 1474

43 407

Lei 30

XF 1172
200150

Néprajz

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 34
6
1989

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef:
ALEXANDRU DOBRE

Membri:

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Române; prof. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, membru corespondent al Academiei Române; TIBERIU ALEXANDRU; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; CONSTANTIN COSTEA; ION CUCEU; IORDAN DATCU; GABRIEL GHEORGHE; ION GHINOIU; ION ILIȘIU (redactor-șef adjunct); SABINA ISPAS (secretar responsabil de redacție); MARIN MARIAN; ILIE MOISE; I. OPRIȘAN; SPERANȚA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA; BORIS ZDERCIUC

Responsabil de număr:
ION GHINOIU

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám: ....

Autorii sînt rugați să înainteze articolele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar dactilogramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale. Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

În țară vă puteți abona prin intermediul birourilor de poștă.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Române se vor adresa la ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P. O. Box 12-201, telex 10376, prsfi r 78104, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„La Revue d'ethnographie et de folklore" paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie Roumaine sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sectorul export-import presă, P. O. Box 12-201, télex 10376, prsfi r 78104, Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
71102 Calea Victoriei 125
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 34 1989 Nr. 6

SUMAR

ION CREANGĂ — 100 DE ANI DE LA MOARTE

NICOLAE CONSTANTINESCU, Relaţii şi conflicte familiale în poveştile lui Ion Creangă 517
CONSTANTIN NEGREANU, Observaţii asupra elementelor paremiologice din opera lui Ion Creangă 525

STUDII

VALER BUTURĂ, Scurtă privire asupra componentelor culturii spirituale româneşti 543

MATERIALE

PAMFIL BILŢIU, Figuri de rapsozi populari : Ana Dumuţă 555
MIHAIL MIHALCU, OCTAVIAN RADU MAIER, Obţinerea coloranţilor organici din regnul vegetal al florei locale şi utilizarea lor în diferite îndeletniciri tehnico-artistice la poporul român. I. Cu privire la stadiul actual al problemei 579

RECENZII

DUMITRU POP, *Obiceiuri agrare în tradiţia populară românească*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989 *(Al. Andrei)* 585
MIHAI COMAN, *Mitologie populară românească*. II. *Vieţuitoarele văzduhului*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988 *(Nora Rebreanu)* 586
WOLFGANG SUPPAN, *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*, în „Musikpädagogik. Forschung und Lehre", herausgegeben von Sigrid Abel-Struth, Band 10, Mainz — London — New York — Tokyo, Schott. Printed in Germany, Mainz, 1989 *(Ghizela Suliţeanu)* 588
Sagenerzähler und Sagensammler der Schweiz, hrsg. von HANS TEN DOORNKAAT, Bern und Stuttgart, Verlag Paul Bern, 1988 *(Viorica Nişcov)* . . 589
INGEBORG WEBER-KELLERMANN, *Landleben im 19. Jahrhundert*, München, Verlag C. H. Beck, 1988 *(Alexandru Popescu)* 590

IN MEMORIAM

IVAN EVSEEV, Vasile Tudor Creţu (1938—1989) 593
MIHAI-ALEXANDRU CANCIOVICI, Sabina Cornelia Stroescu (1912—1989) 599

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 6, p. 515—602, Bucureşti, 1989

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 34 1989 Nº 6

SOMMAIRE

ION CREANGĂ — 100 ANS DEPUIS SA MORT

NICOLAE CONSTANTINESCU, Relations et conflits familiaux dans les contes de Ion Creangă 517

CONSTANTIN NEGREANU, Quelques remarques sur les éléments parémiologiques dans l'œuvre de Ion Creangă 525

ÉTUDES

|VALER BUTURĂ|, Bref aperçu des composantes de la culture spirituelle roumaine 543

MATÉRIAUX

PAMFIL BILŢIU, Figures de rapsodes populaires : Ana Dumuţă 555

MIHAIL MIHALCU, OCTAVIAN RADU MAIER, L'obtention des colorants organiques du règne végétal de la flore locale et leur emploi en diverses occupations techniques-artistiques chez le peuple roumain. I. L'état actuel du problème 579

COMPTES RENDUS

DUMITRU POP, *Obiceiuri agrare în tradiţia populară românească*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989 *(Al. Andrei)* 585

MIHAI COMAN, *Mitologie populară românească*. II. *Vieţuitoarele văzduhului*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988 *(Nora Rebreanu)* 586

WOLFGANG SUPPAN, *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*, in ,,Musikpädagogik. Forschung und Lehre'', herausgegeben von Sigrid Abel-Struth, Band 10, Mainz — London — New York — Tokyo, Schott. Printed in Germany, Mainz, 1989 *(Ghizela Suliţeanu)* 588

Sagenerzähler und Sagensammler der Schweiz, hrsg. von HANS TEN DOORNKAAT, Bern und Stuttgart, Verlag Paul Bern, 1988 *(Viorica Nişcov)* . . 589

INGEBORG WEBER-KELLERMANN, *Landleben im 19. Jahrhundert*, München, Verlag C. H. Beck, 1988 *(Alexandru Popescu)* 590

IN MEMORIAM

IVAN EVSEEV |Vasile Tudor Creţu| (1938—1989) 593

MIHAI-ALEXANDRU CANCIOVICI, |Sabina Cornelia Stroescu| (1912—1989) 599

Rev. ethn. folk., tome 34, nº 6, p. 515—602, Bucarest, 1989

RELAȚII ȘI CONFLICTE FAMILIALE ÎN POVEȘTILE LUI ION CREANGĂ

NICOLAE CONSTANTINESCU

Nu este ușor acum, la 100 de ani de la trecerea în eternitate a genialului povestitor din Humuleștii Neamțului, unul dintre cei mai de seamă scriitori români din toate timpurile, a cărui creație a făcut obiectul însemnărilor fugare dar pline de conținut ale unor contemporani iluștri precum Eminescu și Maiorescu și al exegezei savante a celor mai reprezentativi critici și istorici literari din acest secol — nu e ușor deci de găsit vreun aspect mai puțin cercetat, vreo latură mai puțin reliefată a acestei opere relativ restrînse ca întindere, dar de o unanim acceptată originalitate, unică, în felul ei, în peisajul literaturii românești.

Publicată postum, opera lui Ion Creangă nu a ridicat editorilor dificultățile impuse de aceea a marelui său prieten, Mihai Eminescu, dar a lăsat mereu deschisă problema grupării, ordonării scrierilor sale, apărute în revistele vremii, în manuale școlare sau rămase în manuscris. S-a ținut, în mare, seama de epocile de creație și de natura scrierilor respective, făcîndu-se distincție între operele de ficțiune (poveștile, *Moș Nichifor Coțcariul)*, pe de o parte, și cele cu caracter memorialistic și anecdotic *(Amintiri din copilărie, Popa Duhu, Moș Ion Roată și Unirea)*, pe de alta, la care se pot adăuga cele cu caracter didactic explicit *(Inul și cămeșa, Acul și barosul)* ori cele licențioase, ,,anecdotele porcești'' *(Poveste, Povestea lui Ionică cel prost)*, în general ocolite de comentatori.

După cum se vede, deși redusă ca dimensiuni, opera lui Creangă prezintă o relativ amplă deschidere tematică și o diversitate de modalități narative, de structuri epice, de la narațiunea fantastică la scrierea memorialistică, de la anecdota despre personaje și întîmplări reale la istorioarele cu caracter didactic-moralizator *(Cinci pîini, Povestea unui om leneș)*, de la textele de manual ori culegerile de poezii populare la poveștile ,,corozive'' etc.

Atenția cercetătorilor s-a oprit cu precădere asupra primelor două sectoare ale operei humuleșteanului — cele mai importante — urmărindu-se evidențierea deosebirilor (firești) dintre narațiunile de sorginte populară, orchestrate savant de scriitor în ale sale ,,povești'', și scrierile de rememorare a anilor tihniți ai copilăriei, învăluiți în duioșia și umorul atît de caracteristice, dar și întrepătrunderile dintre acestea, diversele ,,canale'' prin care basmul, ca ,,reflectare a vieții în moduri fabuloase'' (după formula lui G. Călinescu), comunică cu *Amintirile* și cum experiența acestui *Bildungsroman* sui-generis se varsă în tiparele narațiunii de tip fantastic.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 6, p. 517—524, București, 1989

„Corespunderile" dintre cele două secțiuni majore ale operei lui Creangă au fost cu atenție observate, apreciindu-se că însuși impulsul creator ar avea, în ambele, o aceeași sorginte [1], că în personajele poveștilor se regăsesc eroi din *Amintiri* [2], că locuri și fapte din cele două zone se interferează și se suprapun [3], că „toposuri" precum cel al *drumului* există, cu semnificații apropiate, în *Amintiri* și în basme [4], că, în fine, limbajul artistic al celor două tipuri de narațiuni este aproape identic etc. Un palier al textului asupra căruia cercetarea s-a oprit mai puțin, dar care susține, cu argumente din sfera etnologicului, continua comunicare dintre cele două componente de bază ale operei, este acela al relațiilor de rudenie. Creangă vine în literatură din universul satului tradițional românesc, a cărui cultură — vie și puternică încă spre mijlocul veacului trecut, unde se plasează anii de formare a viitorului scriitor — și-a însușit-o ca oricare dintre membrii comunității sătești de atunci, adică direct, nemediat, prin experiență proprie, ca un sistem coerent de date, profund asimilat și inalterabil.

Relațiile de rudenie sînt, așa cum am arătat pe larg în studiul consacrat acestora, „modalități esențiale, simple la început, de a reglementa viața grupului, de a instaura o anumită ordine, de a impune anumite prescripții și interdicții consacrate prin uz, prin practici rituale și prin cutume a căror respectare este obligatorie pentru toți membrii grupului, comportările deviante, neconforme cu norma, fiind sancționate de către colectivitate" [5].

Este firesc ca în *Amintiri din copilărie* Creangă să constate doar, cu nedezmințita sa acuitate realistă, felul în care erau dispuse persoanele (și personajele) cu care el, copil, venea în contact, întreg ansamblul fiind conturat în raport cu sine, cu naratorul, aflat pe poziția *ego*-ului din studiile de antropologie. Pe primul loc se află membrii familiei „nucleare" sau „elementare", *părinții* („pe cînd începusem și *eu* . . . a mă ridica băiețaș la casa *părinților mei* . . ."), *tatăl*, „pater familias", protector al copilului aflat în dificultate („a venit părintele pe la noi, s-a înţeles el *cu tata*..."), *mama*, primitoare, ospitalieră („Şi *mama*, Dumnezeu s-o ierte, straşnic se mai bucura cînd se întîmpla oaspeţi la casa noastră"), înţeleaptă şi prudentă, dîndu-şi singură de pomană („că oricum ar fi, tot îs mai aproape dinţii decît părinţii!"), *fraţii* şi *surorile* („...frumos era pe atunci, căci şi *părinţii*, şi *fraţii*, şi *surorile* îmi erau sănătoşi...") etc.

---

[1] „Nostalgia după copilărie și după Humulești scotea pe țăran din sanctuarul sufletului său și aceasta nu numai cînd scria *Amintirile*, ci și poveștile. El povestea din nostalgie după Humuleștii trecutului său" — G. Ibrăileanu, *Povestirile lui Creangă*, în „Viața Românească", nr. 6, 1910, în vol. *Ion Creangă interpretat de*... Antologie, prefață tabel cronologic și bibliografie de Const. Ciopraga, București, Editura Eminescu, colecția „Biblioteca critică' 1977, p. 219.

[2] „Cînd vorbesc între ei Gerilă, Flămînzilă, Păsări-Lăți-Lungilă, parcă-i auzi vorbind pe tovarășii lui Creangă" [. . .] care „făcea un Păsări-Lăți-Lungilă din vreun Nică Oșlobanu, un Gerilă din Mogorogea, un Ochilă din cutare tovarăș al tinereții" [. . .] „îmbinînd basmul cu viața de toate zilele. . ." — Al. Philippide, *Răsfoind pe Creangă*, în vol. *Considerații confortabile*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 123 – 125.

[3] „Argumentele spînului din basm pentru a intra în slujba lui Harap-Alb se desfășoară ca între oameni la iarmaroc, la Tîrgul-Neamț" — Const. Ciopraga, *Creangă : memoria timpului trecut*, în vol. *Personalitatea literaturii române*, Iași, Editura Junimea, 1973, p. 162.

[4] „În primele două părți din *Amintiri*, drumurile sînt scurte, pornind și încheindu-se, într-o mișcare pendulatorie, acasă și însemnînd, de fapt, fiecare, o nouă experiență de viață, o nouă treaptă în procesul cunoașterii lumii, oamenilor, sinelui. Prin contrast, drumul din finalul părții a IV-a marchează o *despărțire*, o ruptură, echivalînd cu ceea ce în basme constituie funcția XI : *Eroul pleacă de acasă*" — Nicolae Constantinescu, *Recitindu-l pe Creangă*, în „Limbă și literatură", vol. IV, 1987, p. 473—474.

[5] V. Nicolae Constantinescu, *Relațiile de rudenie în societățile tradiționale. Reflexe în folclorul românesc*, București, Editura Academiei R. S. România, 1987, p. 6.

Rechemarea în amintire a bunicului dinspre mamă („ a venit *tatăl mamei*, *bunicul meu* David Creangă din Pipirig") declanşează reconstituirea unei adevărate genealogii, extrem de riguroasă în detalii, atît în ceea ce priveşte ascendenţii şi consangvinii în linie masculină („Cînd am venit eu — acum vorbeşte David Creangă, n. n., N.C. — cu tata şi cu fraţii mei Petrea şi Alexandru şi Nică din Ardeal în Pipirig..."), cît şi în ceea ce priveşte propria familie („Pe acest deal, Smarandă, am fugit în vremea Zaverei cu mă-ta, cu tine şi cu frate-tău Ioan [...], iar pe soră-ta Măriuca [...] o uitasem acasă pe prispă în albiuţă....").

Pe măsură ce creşte, orizontul copilului se lărgeşte, în scenă intrînd pe rînd alţi membri ai familiei „mari": unchii („moş Vasile, fratele tatei cel mai mare"), mătuşile („— Nu-i acasă Ion, zise mătuşa Mărioara"), verii („Şi-mi pare rău că nu-i văru Ion acasă..."). În acelaşi timp relaţiile se complică prin racordarea perspectivei egocentrice cu a celorlalţi ; astfel, „mătuşa Măriuca lui moş Andrei" devine, în raport cu mama, *cumnată :* „Mai auzit-ai dumneata, cumnată, una ca asta..." şi, mai departe : „Ce spui, cumnată...", apelativul jucînd aici rol de identificare.

Am arătat, mai înainte, în acest sens, că în *Amintiri* raporturile de familie evocate au mai ales această funcţie de identificare, de explicitare a poziţiei vorbitorului (naratorului, autorului) faţă de personajele (reale) aduse în planul naraţiunii. Cu alte cuvinte, ele au mai puţin o funcţie epică, pe care o întîlnim adesea în poveşti. „E aproape cert — arată Ovidiu Bîrlea — că atunci cînd a scris *Dănilă Prepeleac*, *Stan Păţitul*, *Capra cu trei iezi* etc. le-a împrumutat din felul de a fi al unor oameni din partea locului care i-au servit de model portretistic şi pe care le-ar fi scos la iveală anchetele literare dacă ar fi fost făcute la vreme"[6]. În această direcţie, asemănarea dintre perechea moş Vasile, fratele tatălui lui Nică, şi mătuşa Măriuca, din episodul cu cireşele, pe de o parte, şi familia fratelui mai mare al lui Dănilă Prepeleac e aproape perfectă, nevasta bogatului fiind „pestriţă la maţe şi foarte zgîrcită", ceea ce o face să zică „adeseori" — notează Creangă — „— Frate, frate, dar pita-i pe bani, bărbate". Comentariul de mai tîrziu, din *Amintiri*, în legătură cu cei doi, nu e mai puţin sarcastic : „căci drept vorbind, şi moş Vasile era un cărpănos ş-un pui de zgîrie-brînză ca şi mătuşa Marioara. Vorba ceea : Au tunat şi i-au adunat".

Numai că la Creangă, mai ales în *Poveşti*, nu individualul primează, ci, dimpotrivă, generalul, tipicul. Or, din acest punct de vedere, o naraţiune simplă, didactică în aparenţă, elementară în semnificaţiile de suprafaţă, precum *Capra cu trei iezi* — copiii trebuie să asculte de părinții lor, cei răi sînt pedepsiți după faptele săvîrșite, dreptatea învinge chiar cînd raporturile de forțe sînt în defavoarea celui năpăstuit — poate să releve, la un alt nivel al lecturii, aspecte oarecum neașteptate.

---

[6] Ovidiu Bîrlea, *Poveştile lui Creangă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 236.

Să notăm, mai întîi, că povestea ca atare cunoaște o răspîndire destul de mare, atît în spațiul românesc, unde au fost înregistrate 19 variante (dintre cele 8 publicate, 3 fiind chiar anterioare versiunii de autor a lui Creangă [7]), cît și în folclorul altor popoare [8]. Considerațiile comparatiste, mai degrabă superficiale, rețin ca o notă a specificului național prezența, în unele variante românești, a oii în locul caprei și modul de pedepsire a lupului, care este înecat într-un puț ,,după ce capra i-a introdus în burtă bolovani în locul iezilor ei" [9]. Cînd s-au încercat aprecieri asupra semnificației, interpretările au mers de la un mitologism și ritualism exagerat (ca în cazul lui Vasile Lovinescu) la un sociologism cel puțin ostentativ. În fine, interpretările literare scot în evidență arta de potențial comediograf a lui Creangă ; aici — arată G. Călinescu — ,,animalele sînt văzute omenește [. . .] În fond avem de a face cu o comedie în care tot meșteșugul este sublinierea cu mijloace realistice a analogiei dintre lumea animală și cea umană" [10]. Comentariile mai recente merg pe aceeași linie ; ,,*Capra cu trei iezi* — scrie G. Munteanu — ne apare ca o pură alegorie animalieră, vizînd în tot chipul relațiile dintre oameni". Prin înlăturarea convenției alegorice, capra ne poate apărea ca ,,o femeie necăjită, fără ajutor bărbătesc în casă și cu destui copii", iar lupul ca un ,,om hapsîn, fără scrupule", de unde ar rezulta ,,o noveletă cu foarte coerente implicații moralistice de uz cotidian" [11]. Pe de altă parte, exegetul citește textul dintr-o perspectivă foarte modernă, întrevăzînd în această poveste simplă, ca și în altele, un substrat mitic ale cărui semnificații sînt racordate la viața de zi cu zi, la evenimente contemporane : ,,Pentru omul matur al acestui veac atît de frămîntat, povestea lui Creangă închide în ea toată istoria—abreviată— a cruzimilor, abuzului de putere, substituirii legilor elementare de conviețuire cuviincioasă prin « dreptul celui mai tare », abuzului de încredere în raport cu cei mai slabi, mai creduli, mai lipsiți de infernalul simț al « machiavelismelor », ori refuzîndu-și-l" [12].

Rezultă, deci, că narațiunea *Capra cu trei iezi* este doar în aparență, formal, un basm despre sau cu animale, în substanță fiind o povestire profundă despre anume raporturi interumane. Mai exact, conflictul, drama, ,,crima" și ,,pedeapsa" sînt potențate la maximum prin relevarea relațiilor de rudenie existente între agresor și victime. Căci imaginea lupului care mănîncă miei sau iezi intră în ordinea firească a naturii. Dar Creangă mută, cu o mișcare aproape imperceptibilă, întreaga desfășurare dramatică în sfera umanului, a socialului. Există, în chiar planul narațiunii, o intervenție a autorului, o întrebare retorică prin care se subliniază tocmai această intenție, ce atrage discret atenția cititorului (matur, „normal”, cultivat) asupra naturii reale a conflictului, care pune față în față personaje legate între ele prin raporturi de rudenie : „Un dușman de lup — ș-apoi știți care? — *chiar cumătrul caprei*. . .”. Că precizarea nu e întîmplătoare se vede dintr-un alt moment plin de dramatism al narațiunii — descoperirea și uciderea iedului mijlociu — potențat tocmai printr-o subtilă trimitere la modul de comportament tradițional, îndătinat, potrivit căruia finul era obligat să arate, în orice împrejurare, respect nașului. Părîndu-i-se că lupul („cumătrul”) a strănutat, iedul ascuns sub chersin rostește formula de bună-cuviință obligatorie în astfel de împrejurări : „Să-ți fie de bine, nănașule”, ceea ce îi aduce, cum se știe, pierzarea. În fine, cînd iedul cel mic, supraviețuitorul măcelului, povestește mamei cele întîmplate, el insistă tocmai asupra statutului făptașului în sistemul relațiilor de rudenie tradiționale : „*Nănașul nostru* și prietenul dumitale, *cumătrul lup* . . .”, iar mama-capră reia, la rîndul ei, ideea și o amplifică : „Cine? *Cumătru-meu*? El, care s-a jurat pe părul său că nu mi-a spăria copilașii niciodată?”.

---

[7] *Ibidem*, p. 29—30.

[8] Cf. Jean Boutière, *Viața și opera lui Ion Creangă*, Iași, Editura Junimea, 1976, p. 107—109 ; vezi și *The Types of the Folktale*. A Classification and Bibliography.Antti Aarne's *Verzeichnis der Märchentypen*. Translated and Enlarged by Stith Thompson, Second Revision, Helsinki, 1964 (FFC Nr. 184), p. 50 : ,,*123 The wolf and the Kids*. The wolf comes in the absence of the mother and eats up the kids [K971]. The old goat cuts the wolf open and rescues them [F931] Cf. Type 333". Deși subiectul are multe puncte comune cu versiunile românești, acestea nu sînt înregistrate în catalogul menționat.

[9] Jean Boutière, *op. cit.*, p. 109.

[10] G. Călinescu, *Ion Creangă. Viața și opera*. Ediție nouă revăzută, București, E.P.L., 1964, p. 302.

[11] George Munteanu, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, București, Editura Minerva, 1976, p. 112.

[12] *Ibidem*, p. 114.

Se știe ce importanță are, în sistemul relațiilor de înrudire tradiționale românești, acest tip de „rudenie spirituală din nășie” (cf. H. H. Stahl), raporturile care se stabilesc între nașii (de botez, de cununie) și finii lor fiind deosebit de puternice, concurînd adesea relațiile consangvine, nașii fiind considerați chiar „mai mult ca părinții”. Din această formă de rudenie „spirituală” se dezvoltă o rețea de relații care pornește de la cuplul nași—fini și se extinde asupra consangvinilor acestora, care devin cu cei dintîi *cumetri*. Pentru trăinicia acestor raporturi pledează și etimologia termenilor care implică, în formele latine de bază, rădăcinile *tată* și *mamă*, rom. *cumătru* avînd un corespondent în lat. *compater*, *patrinus*, „testis baptismi, vulgo compater”, iar *cumătră* în lat. *commater*, „femina testis baptismi, vulgo commater”[13].

Încălcarea de către cumătrul lup a normelor tradiționale, prejudiciul adus finilor săi, atrage după sine pedeapsa, justificată psihologic, dar incriminată în planul eticii populare, uciderea nașului fiind asimilată cu un adevărat paricid. De altfel, întreg dialogul dintre lup și capră, care îl invită pe cumătru, iarăși în cadrele normelor tradiționale de conviețuire, la praznic, arată că acesta era conștient — dacă se poate spune astfel — de atribuțiile lui în calitate de nănaș de botez care trebuia, conform normei, să devină naș și la cununia finului. El acceptă invitația cu fățărnicie : „— Bucuros, dragă cumătră, dar mai bucuros eram *cînd m-ai fi chemat la nuntă*”.

Păstrîndu-ne în aceleași coordonate ale lecturii textelor poveștilor lui Creangă, am subliniat, cu altă ocazie, semnificația etnologică a unei replici a spînului, din *Povestea lui Harap-Alb*. După a doua încercare, cînd eroul se întoarce la împărăţie „aducînd cu sine pielea şi capul cerbului, pe care le-au şi dat în mîna spînului", împăratul se minunează de fapta lui şi zice : „Ia, să am eu o slugă aşa de vrednică şi credincioasă ca Harap-Alb, aş pune-o la masă cu mine, că mult preţuieşte omul acesta". Lăsînd la o parte „democratismul" atitudinii împăratului, ne reţine atenţia răspunsul spînului : „— Ba, să-şi puie pofta-n cui, răspunse spînul cu glas răutăcios. Asta n-aş face-o eu, de-ar mai fi el pe cît este : *doar nu-i frate cu mama să-l pun în capul cinstei*". Ultima parte a replicii probează capacitatea lui Creangă de a reţine şi valorifica date ale culturii populare străvechi, pe care nici realitatea, nici studiile de etnografie nu le-au reţinut ca atare. Este vorba aici de ceea ce tratatele de antropologie numesc relaţia *avunculară*, raportul care se stabileşte, în unele societăţi, între fratele mamei şi fiul surorii, respectiv între unchiul matern şi nepot. În diverse societăţi, relaţia aceasta stă fie sub semnul autorităţii, fie sub acela al cordialităţii. În primul caz se consideră că „fratele mamei este un personaj foarte important, avînd drept de viaţă şi de moarte asupra nepoţilor şi nepoatelor sale, drept pe care nici o rudă, nici măcar părinţii nu îl au ; *el trebuie să fie respectat mai mult decît tatăl* (s. n., N.C.) ; lui i se adresează cu un termen onorific dat oamenilor respectaţi"[14].

---

[13] Cf. Vasile Scurtu, *Termenii de înrudire în limba română*, București, Editura Academiei R. S. România, 1966, p. 249.

La baza aprecierii spînului poate sta, deci, o străveche realitate etnologică, conservată, într-o măsură, la nivelul expresiei lingvistice, majoritatea limbilor romanice adoptînd, pentru definirea fratelui unuia dintre părinţi, termenul latin *avunculus*, devenit în latina vulgară **unculus* (care a dat în rom. *unchi*), însemnînd „fratele mamei", spre deosebire de lat. *patruus* — „fratele tatălui", dispărut din limbajul uzual, dar întrebuinţat „mai mult în limbajul juridic"[15].

Creangă valorifică, la nivelul naraţiunii, această realitate etnologică, scoţînd în evidenţă nu numai răutatea spînului, ci şi faptul că el aparţine altui grup decît cel din care fac parte craiul, împăratul, fiii şi fiicele acestora. În timp ce fiul craiului, devenit, prin tertipurile adversarului, Harap-Alb, se duce să-l slujească şi să-l moştenească pe fratele tatălui (unchiul patern), căruia îi şi arată întregul său respect, spînul, care îl substituise şi trebuia să „joace", cel puţin, respectul faţă de acesta, nu numai că are, nu o dată, o atitudine ireverenţioasă, în orice caz sfidătoare faţă de el, dar îl şi evocă, într-un moment cheie, pe *fratele mamei*, ceea ce îl situează, din nou, într-un alt plan, într-un alt sistem, într-o altă lume decît cea a „noastră", a celor „buni", a „oamenilor".

Tot această inepuizabilă *Poveste a lui Harap-Alb* ne sugerează şi alte consideraţii privind relaţia dintre naraţiunea fantastică populară (sau „de autor", în cazul de faţă) şi vechile structuri şi relaţii de rudenie. Se ştie că fiul cel mic al craiului pleacă la fratele acestuia, Verde împărat, „care nu avea feciori, ci numai fete". Distanţa dintre cele două împărăţii, pericolele drumului fac ca verii, „adică feciorii craiului şi fetele împăratului" — glosează cu mare grijă pentru detaliu Creangă —, să nu se fi văzut niciodată, „de cînd erau ei", şi „nici împăratul Verde nu cunoştea nepoţii săi, nici craiul nepoatele sale". Basmul pune, în primul rînd, o problemă de moştenire, de transmitere de bunuri — în cazul de faţă împărăţia — şi atestă o formă general acceptată şi cunoscută în spaţiul sud-est european (şi nu numai) : transmiterea numelui, averii etc. pe linie masculină, patrilinear, „din tată în fiu". Or, împăratul Verde nu are decît fete — situaţie din care se dezvoltă diverse teme epice (v. *Ileana Simziana*, *„Din fată fecior"*, *Mizil-Crai* etc.) — şi face apel la feciorii craiului, fratele său, ceea ce se înscrie perfect în logica naraţiunii. Înşelat de spîn şi substituit de acesta, feciorul cel mic al craiului devine sluga impostorului sub numele de Harap-Alb. Singurele care simt că ceva nu e în regulă — intuiţie feminină, desigur, şi fler psihologic la Creangă, totodată — sînt fetele împăratului, care „din ceasul acela, au început a vorbi ele în de ele, că spînul de fel nu seamănă în partea lor, nici la chip, nici la bunătate ; şi că Harap-Alb, sluga lui, are o înfăţoşare mult mai plăcută şi samănă a fi mult mai omenos. Pesemne — comentează scriitorul — inima le spunea că spînul nu le este văr şi de aceea nu-l puteau mistui".

---

[14] A. R. Radcliffe-Brown, *The Mother's Brother in South Africa*, in vol. *Structure and Function in Primitive Society*, London, 1952; pt. detalii vezi Nicolae Constantinescu, *Relaţiile de rudenie...*, p. 37—38.

[15] Cf. Vasile Scurtu, *op. cit.*, p. 131.

În spatele acestei atitudini — motivată psihologic — se poate citi, cu circumspecţie, desigur, un reflex îndepărtat al unei relaţii socotite de antropologi a sta la baza rudeniei în societăţile primitive, chiar dacă aici, la nivelul textului literar, raporturile sînt oarecum schimbate. Nepotul moştenitor al tronului era, în acelaşi timp, potenţialul soţ al uneia dintre verişoarele sale. După Cl. Lévi-Strauss, căsătoria verilor „în cruciş" (*cousins croisés*, *cross-cousins*), adică a copiilor fratelui cu cei ai surorii, constituie forma cea mai eficientă de menţinere, prin mariaj, a echilibrului între grupuri şi în interiorul grupurilor [16]. În basmul lui Creangă (şi în basme în general) este vorba nu despre căsătoria verilor „în cruciş", ci despre aceea a verilor „în paralel" (*cousins en parallel*, *parallel-cousins*), adică a copiilor fraţilor (sau surorilor) între ei, legătură matrimonială admisă, chiar prescrisă în unele societăţi primitive, arhaice. Dar, cum basmul reprezintă o creaţie literară relativ tîrzie (cel puţin în formele în care a ajuns pînă la noi), pe măsură ce ne depărtăm de vremurile străvechi, în care unele dintre elementele lui îşi au „rădăcinile istorice", acestea au fost uitate sau transformate, în acord cu mentalitatea nouă a creatorilor şi ascultătorilor, în consens cu legităţile proprii creaţiei artistice, ale operei de ficţiune.

Astfel, se poate presupune — şi aceasta este o simplă ipoteză, deocamdată — că episodul găsirii şi aducerii fetei împăratului Roş nu constituie doar o modalitate de amplificare a naraţiunii cu noi episoade, motive, secvenţe (tovarăşii năzdrăvani, probele la care sînt supuşi aceştia de către tatăl fetei, divulgarea identităţii eroului şi demascarea impostorului, uciderea şi învierea eroului, căsătoria), ci este cerut de tensiunea latentă existentă între modelul social străvechi, care accepta căsătoria verilor, şi reglementările de dată relativ recentă, care interzic cu desăvîrşire o astfel de uniune matrimonială.

Căsătorindu-se cu fiica împăratului Roş, şi nu cu una dintre verişoarele sale, în afara familiei, deci, şi nu în interiorul acesteia, basmul confirmă triumful altei reguli de bază a rudeniei — exogamia biruitoare în raport cu endogamia. La rîndul său, eroul își împlinește menirea, destinul pe care i-l conferă basmul, iar narațiunea se conformează tiparelor proprii categoriei.

---

[16] Vezi Nicolae Constantinescu, *op. cit.*, p. 51—53.

Prin însușirea organică a culturii populare în datele ei esențiale, prin înțelegerea perfectă a rosturilor și semnificațiilor acesteia, Ion Creangă ne-a oferit, în *Poveștile* sale, nu numai niște creații literare de o covîrșitoare originalitate, dătătoare de tulburătoare satisfacții estetice, dar și o sursă de observații etnologice fine, strecurate abil în pasta povestirii, a căror identificare și interpretare pot aduce celui ce se apropie de ele bucurii egale cu acelea ale mereu delectabilei sale lecturi.

FAMILY RELATIONS AND CONFLICTS IN ION CREANGĂ'S TALES

(Summary)

The search for a new perspective on the very well known literary works of the renowed Romanian writer Ion Creangă — mainly *Povești* (*Tales*) and *Amintiri din copilărie* (*Memories of my Boyhood*) — has led to an ethnological approach, focusing on family relations and conflicts.

In this respect, in an apparently simple animal tale, like *Capra cu trei iezi* (*The Goat and Her Three Kids*) (ATh. 123) seems to be, Creangă insists upon the special relationship existing between the aggressor and his victims ; the Wolf is nothing else but the Kids' godfather. Or, in the Romanian kinship system this means very much, the godfather being considered more important than the parents themselves ; it supposes respect on one part, and protection from the other.

A short phrase said by Spîn (*Glabrous Man* ; *Smooth-Face* in *The Tale of Harap-Alb*, cf. Ion Creangă, *Memories of my Boyhood*, *Stories and Tales*. Translated by Ana Cartianu and R. C. Johnston, Minerva Publishing House, Bucharest, 1979) is seen as mirroring the old relationship between the mother's brother and the sister's son (*avunculatum*), and the last episode of the same story as a literary reflex of the exogamy rule which prevails over the endogamic marriage of the parallel-cousins.

OBSERVAŢII ASUPRA ELEMENTELOR PAREMIOLOGICE DIN OPERA LUI ION CREANGĂ

CONSTANTIN NEGREANU

Înzestrarea paremiologică a numeroşi scriitori din literatura română, concretizată în opere memorabile, atinge un nivel de excepţie în creaţia lui Ion Creangă, un autentic geniu paremiologic [1].

Se pare că cel ce a atras atenţia, pentru prima dată, asupra elementelor paremiologice din opera lui Creangă a fost Alexandru Philippide care, la cinci ani după trecerea în nefiinţă a scriitorului, în 1894, a publicat o listă bogată de expresii idiomatice din creaţia acestuia [2].

Abia după cîteva decenii înregistrăm o nouă sesizare a abundentei colecţii de zicători şi proverbe din opera lui Ion Creangă. Francezul Jean Boutière, în volumul *La vie et l'œuvre de Ion Creangă*, apărută în 1930, la Paris, considera că, în *Harap-Alb* şi în *Amintiri*, apar aproximativ o sută de elemente paremiologice [3] „dintre care unele versificate, şi diverse fragmente de refrene şi de cîntece populare" [4].

La începutul deceniului cinci al veacului nostru, George Călinescu şi Tudor Vianu remarcă locul de seamă pe care îl ocupă elementele paremiologice în naraţiunile lui Ion Creangă. „Este învederat — observă George Călinescu — că Creangă aduce în scrierile lui mult vocabular ţărănesc, dar mai cu seamă aşa-zisele lui «ţărănii» [. . .]. Plăcerea stîrnită de audiţia scrierilor lui Creangă e de rafinament erudit" [5]. Din literatura universală este comparat cu Rabelais, Sterne şi Anatol France[6]. Apropiind pe Ion Creangă de Anton Pann, G. Călinescu afirmă că „deşi citatele lor nu sînt scoase din cărţi ci din tradiţia orală, printr-o nemaipomenită memorie, operele lor nu sînt mai puţin cărturăreşti, structura lor fiind aceeaşi ca a operei rabelaisiene, adică o jovialitate enormă, care înnegreşte cel mai mărunt fapt cu un roi de citate" [7].

---

[1] Pentru excerptarea elementelor paremiologice din creaţia lui Ion Creangă, am utilizat ediţia *Opere*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, ale cărei texte sînt reproduse după Ion Creangă, *Opere*, I—II, ediţie îngrijită de Iorgu Iordan şi Elisabeta Brîncuş, Bucureşti, Editura Minerva — colecţia „Scriitori români", 1970. În paranteză este citată pagina.

[2] A. Philippide, *Principii de istoria limbii*, Iaşi, 1894, p. 97—98 şi *Gramatică elementară a limbii române*, Iaşi, 1897, p. 177—178.

[3] Ovidiu Bîrlea a corectat cifra aproximativă oferită de Jean Boutière, numărînd în *Harap-Alb*, 80, iar în *Amintiri*, 72, deci în total 152 de elemente paremiologice (v. *Poveştile lui Creangă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 184).

[4] Jean Boutière, *Viaţa şi opera lui Creangă* (urmate de documente epistolare privind volumul). Traducere şi prefaţă de Const. Ciopraga, Iaşi, Junimea, 1976, p. 253.

[5] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1941, p. 430.

[6] *Ibidem*, loc. cit.

[7] *Ibidem*, loc. cit.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 6, p. 525—541, Bucureşti, 1989

Pornind de la faptul că, cel ce ar vedea în opera lui Creangă o simplă culegere de folclor ar comite una din cele mai grave erori ale judecății literare, Tudor Vianu consideră zicerile tipice ca fiind mijloacele unui artist individual: ,,Buna dispoziție cu care folosește, într-o proporție voit exagerată, zicerile comune oamenilor săi din Humulești și de aiurea, dovedește că pentru el limba, cu nesecatele ei posibilități de coloare și umor, a încetat de a mai fi o funcțiune spontană și inconștientă, pentru a deveni un mijloc reflectat în serviciul unor scopuri artistice''. În concluzie, ,,ceea ce observatorului superficial îi apare ca folclor, este de fapt creație artistică, grefată pe o înzestrare individuală, jovialitate și vervă'' [8].

Asupra oralității, ce presupune și utilizarea diferitelor expresii idiomatice, insistă Vladimir Streinu, care vorbește despre ,,o artă a spunerii''[9]. Într-o micromonografie, publicată mai tîrziu, Vladimir Streinu se oprește asupra formulelor introductive ale proverbelor, subliniind importanța cuvîntului *vorbă*, ce apare adesea ca o constantă semnificativă, ,,ceea ce îi dă caracterul de precipitat verbal al unei filozofii a vieții'' [10].

Aceste formule ce anunță proverbele sînt comparate de Iorgu Iordan cu citatele din limbajul științific, în sensul că pentru a mări forța de convingere a unei constatări sau observații personale, vorbitorul invocă autoritatea unui for consacrat. Tot așa ,,în cazul proverbelor, autoritatea întregii colectivități umane, care fiind veșnică « știe ce spune », deci nu poate greși. Citarea unui proverb înseamnă recunoașterea adevărului conținut în el și totodată confirmarea acestui adevăr printr-un fapt nou, descoperit de vorbitor, care își manifestă astfel solidaritatea cu cei ce au făcut aceeași experiență de-a lungul veacurilor'' [11]. Este primul studiu care acordă un spațiu ceva mai mare elementelor paremiologice din opera lui Ion Creangă. Iorgu Iordan le împarte în trei categorii: *proverbe propriu-zise*, *zicale* și *citate*, cu precizarea că, din punct de vedere teoretic, separarea faptelor nu este îndreptățită și de aceea poate fi criticată, neavînd totdeauna siguranța că citatele aparțin într-adevăr categoriei în care le-a înglobat [12]. Extrase însă din contextul situațional respectiv, enunțurile paremiologice își pierd adesea funcția conferită de povestitor. Acest inventar duce doar la identificarea proverbelor și zicalelor, dar lipsește tocmai interpretarea lor pentru a releva adevărata valoare pe care a avut-o în vedere povestitorul, atunci cînd le-a folosit.

---

[8] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*. Ediție îngrijită și introducere de Geo Șerban, București, Editura pentru Literatură, vol. I, 1966, p. 153 (reproduce ediția din 1941).

[9] Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, [București], Editura Tineretului — colecția ,,Lyceum'', [1969], p. 191 (reproduce ediția din 1943). Despre oralitatea povestirilor lui Creangă v. și Petru Rezuș, *Ion Creangă. Mit și adevăr*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 272—273.

[10] Vladimir Streinu, *Ion Creangă*, București, Editura Albatros, 1971, p. 123. Preferința pentru diverse formule introductive este vizibilă și în alte paremiologii naționale. Astfel, în China, foarte adesea proverbele sînt introduse prin formule de tipul: *din timpuri străvechi*, *se spune*, *e adevărat că* etc. (Cf. Wolfram Eberhard, *Proverbs in Selected Chinese Novels*, în ,,Proverbium'', 2, 1985, p. 24).

[11] Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, București, Editura Academiei R. P. R., 1956, p. 155.

[12] *Ibidem*, loc. cit.

Pentru prima dată, interpretări adecvate și interesante ale elementelor paremiologice oferă Zoe Dumitrescu Bușulenga, precizînd că acestea „sintetizează sau subliniază un caracter ori o situație, cuprind o aluzie sau o ironie nejignitoare pentru cel căruia îi e adresată, din pricina ermetismului sau a polivalenței zicerii" [13]. Gustul paremiologic, observă Al. Piru, „îl are atît autorul, cît și eroii săi" [14].

Într-un studiu dens, G. I. Tohăneanu precizează că *oralitatea* constituie componenta stilistică fundamentală a prozei lui Creangă [15]. Bucuria cuvintelor caracterizează toate personajele sale. Mai mult, „expresii idiomatice împietrite și decolorate de un lung stagiu și de o mare frecvență în limbă sînt țesute în urzeala unor asemenea contexte, încît ele întineresc și își recapătă prospețimea sub ochii cititorului, care poate reface, într-o clipită, complicatul proces al abstractizării lor" [16].

Considerații de valoare deosebită, datorate lui Ștefan Munteanu, au în vedere aceeași problemă a utilizării expresiei idiomatice în creația lui Creangă, în sensul că aceasta îndeplinește, într-o măsură mult mai mare decît în vorbirea populară, funcția de caracterizare a unui fapt, „prin notarea efectelor sensibile materiale, trezite de sensul propriu al unor asemenea grupări sintactice"[17]. De asemenea, Ștefan Munteanu arată că întrebuințarea pe scară largă a zicătorilor și proverbelor rezultă din necesitatea de a înlocui termenii abstrați ceruți de unele generalizări [18].

Ovidiu Bîrlea vorbește chiar de „o plăcere senzorială" în debitarea proverbelor și zicătorilor, care depășește cadrul lor strict noțional. „Ele adîncesc textul în care sînt interpuse, dar îi și dau un relief neobișnuit de accentuat. E tehnică de basorelief care denotă un extraordinar simț al limbii. Cîntărite statistic, ele revin în medie peste unul de pagină: în cele 276 de pagini de text, am numărat peste 280 de proverbe și zicători" [19]. În continuare, Ovidiu Bîrlea face un inventar amănunțit, arătînd cîte enunțuri paremiologice apar pe pagina fiecărui text narativ.

Primul și deocamdată singurul studiu dedicat în întregime paremiologiei dintr-o narațiune a lui Ion Creangă aparține lui N. Constantinescu. Pe bună dreptate autorul avansează ideea potrivit căreia „Creangă este cel dintîi comentator al operei sale sub aspectul etic. Proverbele condensează evenimentele, faptele povestite într-un episod, dar le și comentează, dau aprecieri, de cele mai multe ori moralizatoare asupra celor relatate”[20]. Cercetarea este remarcabilă prin relevarea valorilor stilistice pe care le capătă proverbele în contextul operei.

---

[13] Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Ion Creangă*, București, Editura pentru Literatură, 1963, p. 216.

[14] Al. Piru, *Sinteză de înțelepciune (Ion Creangă — exponent al geniului popular)*, în „Scînteia Tineretului", XX, 4845, 13 decembrie 1964, p. 3.

[15] G. I. Tohăneanu, *Considerații cu privire la stilul artistic al lui Ion Creangă*, în *M. Eminescu — Ion Creangă. Studii*, Timișoara, Universitatea din Timișoara. Facultatea de Filologie, 1965, p. 206.

[16] *Ibidem*, p. 243.

[17] Ștefan Munteanu, *Expresia artistică a limbii populare în opera lui Ion Creangă*, în *M. Eminescu — Ion Creangă. Studii*, *op. cit.*, p. 271.

[18] *Ibidem*, p. 273.

[19] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 184.

De asemenea, observaţii pertinente în legătură cu folosirea proverbului în opera lui Creangă formulează Cezar Tabarcea în *Poetica proverbului* [21].

Studiile referitoare la proverb ca obiect artistic sau ceea ce am numi *hermeneutica proverbului* trebuie să-şi propună — aşa cum preciza Archer Taylor [22] — nu numai identificarea, ci şi interpretarea elementelor paremiologice dintr-o operă literară. Şi aceasta — potrivit opiniei judicioase a lui Wolfgang Mieder [23] — pentru a putea răspunde unor întrebări referitoare la contextul în care apar, la modul cum funcţionează în opera literară respectivă şi la perspectiva de introspecţie în procesul de creaţie al unui autor.

Bogăţia paremiologică deosebită a operei lui Creangă, în care aproape toate personajele spun proverbe şi în primul rînd autorul, este evidentă pentru orice lector al povestirilor sale, indiferent de nivelul cunoştinţelor sale folcloristice sau lingvistice. Funcţiile îndeplinite de proverbe în contextul situaţional respectiv sînt atît de diverse încît uneori este dificilă precizarea lor, mai ales că intervin şi unele nuanţe datorate sugestiilor autorului. În cazul multor paremii se poate vorbi despre conotaţii inedite, despre note specifice dobîndite în contextul respectiv. Acestea vor fi comentate la locul potrivit.

Vom începe cu una din funcţiile principale ale proverbului în creaţia sa, şi anume cea caracterizatoare [24]. Autoportretul de la sfîrşitul părţii a doua din *Amintiri*, ce scoate în evidenţă caracterul de Nastratin al eroului, este împănat cu locuţiuni, proverbe şi expresii proverbiale, topite firesc în ţesătura textului : „Şi să nu credeţi că nu mi-am ţinut cuvîntul de joi pînă mai de-apoi, pentru că aşa am fost eu, răbdător şi statornic la vorbă în felul meu. Şi nu că mă laud, căci lauda-i faţă : prin somn, nu ceream de mîncare ; dacă mă sculam, nu mai aşteptam să-mi deie alţii ; şi cînd era de făcut ceva treabă, o cam răream de pe acasă. Şi-apoi mai aveam şi alte bunuri : cînd mă lua cineva cu răul, puţină treabă tăcea cu mine ; cînd mă lua cu binişorul, nici atîta ; iar cînd mă lăsa de capul meu, făceam cîte-o drăguţă de trebuşoară ca aceea, de nici sfînta Nastasia, izbăvitoarea de otravă, nu era în stare a o desface cu tot meşteşugul ei”. Şi ca o concluzie urmează un proverb ce devine o emblemă a comportării lui Nică : „Povestea ceea : Un nebun arunc-o piatră în baltă și zece cuminți n-o pot scoate" (260). Cînd se îmbolnăvește de rîie, Nică este tratat de doftorii satului cu tot felul de fierturi și, făcîndu-se bine într-o singură noapte, comentează plin de ironie, autocaracterizîndu-se : „Lucrul rău nu piere cu una, cu două" (218). Mai tîrziu, autoconsolîndu-se, spune : „Se ține ca rîia de om" (227).

---

[20] N. Constantinescu, *Elemente paremiologice în „Amintiri din copilărie”*, în *Analele Universităţii Bucureşti. Limba şi literatura română*, anul XVIII, nr. 2, 1969, p. 144. Sub raportul paremiologiei, opera lui Creangă a fost comparată cu cea a lui Rabelais sau Cervantes. Consultînd lucrarea lui Wolfgang Mieder, *Proverbs in Literature : An International Bibliography* (Berne — Frankfurt am Main — Las Vegas, Peter Lang, 1978), am constatat, cu regret, că, în această privinţă, opera lui Creangă este încă puţin studiată. Astfel, proverbele din opera lui Rabelais fac obiectul a nouă articole (unele publicate chiar într-o revistă consacrată cercetării operei acestuia :„Revue des études rabelaisiennes”), iar analiza paremiologiei din creaţia lui Cervantes înregistrează 26 de titluri. Cu alt prilej, vom reveni asupra unei probleme de paremiologie comparată care să vizeze pe Creangă, Cervantes şi Rabelais.

[21] Cezar Tabarcea, *Poetica proverbului*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.

[22] Archer Taylor, *Folklore and the Student of Literatura*, în „The Pacific Spectator”, 2, 1948, p. 221.

[23] *Op. cit.*, p. 2.

[24] V. observaţiile interesante în legătură cu implicaţiile caracterologice făcute de Zoe Dumitrescu Buşulenga, *op. cit.*, p. 217.

Părinții, și mai ales tatăl, sînt caracterizați adesea prin intermediul parimiilor. „Din partea tatei, care ades îmi zicea în bătaie de joc : *Logofete, brînză-n cui, lapte acru-n călămări, chiu și vai prin buzunări!* puteam să rămîn cum era mai bine: « Nic-a lui Ștefan a Petrei », om de treabă și gospodar în Humulești. Vorba ceea : *Decît codaș în oraș, / Mai bine-n satul tău fruntaș*" (213). În ultimul text, observăm și rima interioară, care este identică cu cea îmbrățișată. Toate proverbele folosite de tată — remarcă N. Constantinescu [25] — denotă o concepție gospodărească, de om așezat, nu lipsit de simțul umorului. Mai îngăduitor decît mama, obișnuia să spună : „Dacă-i copil, să se joace ; dacă-i cal, să tragă ; și dacă-i popă să citească . . ." (236). Această atitudine a tatălui, ce apare și în alte împrejurări, o va determina pe mamă să exclame cu năduf, utilizînd o dublă expresie idiomatică : „tu *le dai nas* și *le ții hangul*" (236). Pofta de joacă a copiilor, pedepsită uneori de mamă cu nuiaua, este astfel comentată de autor : „Vorba ceea : Pelea rea și răpănoasă, ori o bate, ori o lasă" (237). După întîmplarea cu cînepa, autorul îi caracterizează pe cei doi, moș Vasile și mătușa Mărioara, care erau cărpănoși și zgîrie-brînză, folosind o expresie paremiologică : „Vorba ceea : Au tunat și i-au adunat" (245).

Expresiile cu funcție caracterizatoare sînt frecvente în unele narațiuni. Astfel, la începutul povestirii *Dănilă Prepeleac*, cei doi frați, precum și soția celui bogat, sînt prezentați cu ajutorul unor expresii proverbiale caracterizatoare : „cel mai mare era harnic [. . .], pentru că *unde punea el mîna punea și Dumnezeu mila* [. . .]. Iară cel mai mic era sărac. De multe ori *fugea el de noroc și norocul de dînsul* [. . .]. Nevasta acestui sărac era muncitoare și bună la inimă, iar a celui bogat era *pestriță la mațe* și foarte zgîrcită. *Vorba veche : Tot un bou ș-o belea*" (37).

Numeroase proverbe și expresii proverbiale sînt puse în mișcare pentru alcătuirea portretului împăratului Roș din *Povestea lui Harap-Alb*. Ele aparțin fie autorului, fie diferitelor personaje. Astfel, personajul în discuție, „un om pîclișit și răutăcios la culme" (152), caracterizat prin enunțul proverbial : „La unul fără suflet trebuie unul fără lege" (152), este așezat cu multă minuțiozitate ca într-un fel de insectar, înfigîndu-se în el nenumărate „ace paremiologice" de către Gerilă : „Îl știu eu cît este de primitor și de darnic la spatele altora. *Numai de nu i-ar muri mulți înainte! să trăiască trei zile cu cea de alaltăieri! D-apoi fetișoara lui ; a zis dracul și s-a făcut : bucățică ruptă tată-său în picioare, ba încă și mai și. Vorba ceea : Capra sare masa și iada sare casa*" (153).

Zgîrcenia — unul din defectele adesea incriminate de scriitor — este înfățișată sugestiv în cazul babei din *Soacra cu trei nurori* : „avea strînse părăluțe albe pentru zile negre ; căci lega paraua cu zece noduri" (3).

---

[25] N. Constantinescu, *art. cit.*, p. 143.

În anumite situații, Creangă vădește predilecție pentru expresiile gen triadă, prin intermediul cărora reușește să caracterizeze mai multe categorii de oameni : „Țiganului, cînd i-e foame cîntă ; boierul se primblă cu mîinile dinapoi, iar țăranul nostru își arde luleaua și mocnește într-însul" (248). În același tip se înscrie și enunțul amintit anterior, referitor la *copil*, *cal* și *popă*.

Opinia lui Creangă despre popi, din rîndul cărora făcuse parte scurt timp, este exprimată prin intermediul lui moș Vasile, care adresează catiheților — viitori preoți — o sugestivă expresie proverbială : „Picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarță și pîntece de iapă se cer unui popă" (289). Efectul stilistic este argumentat de enumerare.

Proverbele și expresiile proverbiale cuprind o arie bogată de observații referitoare la superstiții, religie, animale, profesii, viață socială, istorie, obiceiuri și datine etc. Acest fapt explică funcția constatativă îndeplinită de numeroase parimii. Încă din *Soacra cu trei nurori* — povestirea de debut — apar asemenea expresii : „Dar nu-i totodeauna cum se chitește, ce-i și cum se nimerește" (12) — comentează autorul întîmplarea prin care fiul cel mic nu-și alege mireasa dorită de mama sa.

O altă constatare face obiectul unui proverb din povestirea *Capra cu trei iezi*, pentru a nota diferențele temperamentale ale iezilor : „Vorba ceea : Sunt cinci degete la o mînă și nu seamănă toate unul cu altul" (19).

În urma repetatelor schimburi defavorabile, Dănilă Prepeleac constată cu regret că dintr-o pereche de boi a rămas c-o pungă goală și exclamă necăjit : „Na-ți-o frîntă, că ți-am dres-o !" (42). De altfel, Dănilă Prepeleac, posesorul unui bogat bagaj paremiologic, debitează cu orice prilej un enunț proverbial, majoritatea cu funcție constatativă, marcînd diferite situații în care se află personajul : *am scăpat de dracul și am dat peste tată-său* (42) ; *na-ți-o frîntă, că ți-am dres-o* (42), *m-am pornit cu graba și m-am întîlnit cu zăbava* (42) ; *cînd e minte, nu-i ce vinde ; cînd e brînză, nu-i bărbînță* (43). Fără a atinge performanța paremiologică a lui Dănilă Prepeleac, fratele său, exasperat de năzbîtiile acestuia, exclamă constatativ : „Se vede că *Dumnezeu a umplut lumea asta cu ce-a putut*" (43), iar atunci cînd și ultima încercare de a-l aduce pe drumul cel bun eșuează, i se adresează cu o expresie categorică : *du-te unde-a dus surdul roata și mutul iapa* (44).

Relativ sărac în material paremiologic, *Ivan Turbincă* cuprinde cîteva proverbe cu asemenea funcție. Ajungînd la rai și constatînd că-i „sărăcăcios", Ivan exclamă : „Fală goală, traistă ușoară" (201). Observînd că Ivan Turbincă s-a întrecut cu măsura, apostolul Pavel folosește o parimie, care se pare că este creația lui Ion Creangă, avînd în vedere că ea cuprinde numele eroului : „Dacă dai nas lui Ivan, el se suie pe divan" (203).

În *Amintiri din copilărie*, una din cele mai bogate narațiuni în material paremiologic, se întîlnesc o serie de proverbe cu funcție constatativă. Tristul episod al prinderii la oaste cu arcanul a lui bădița Vasile este precedat de un proverb ce constituie un fel de moto : „Dar *nu-i cum gîndește omul, ci-i cum vré Domnul*" (212). În încheierea narării întîmplării, autorul spune despre bădița Vasile că „s-a dus unde i-a fost scris" (212). În acest caz am putea vorbi despre un fel de ramă paremiologică în care se încadrează relatarea evenimentului respectiv. Unul din personajele *Amintirilor*, devenit celebru datorită modului său de a studia gramatica, Trăsnea, îl citează pe tatăl său cu un proverb ce îndeplinește o funcție constatativă : ,,Condacul umple sacul și troparul hambarul" (277). Un alt personaj, moș Vasile, explicînd cum i-a descoperit pe catiheții aflați în gazdă la Pavăl Ciubotariul, încheie cu o expresie proverbială constatativă : ,,*Nimeresc orbii Suceava*, și eu nu eram să nimeresc?" Se pare că aceasta este o variantă, deoarece expresia inițială cuprinde toponimicul *Brăila* [26]. Întrucît în Moldova de nord era mai cunoscută Suceava decît Brăila, o denumire a fost înlocuită cu cealaltă. Tot o funcție constatativă are enunțul ,,Unde mănîncă doi mai poate mînca și al treilea" (354) din povestirea *Cinci pîini*.

În analiza unor proverbe din creația lui Ion Creangă trebuie să pornim de la afirmația lui Pavel Ruxăndoiu potrivit căreia ,,proverbul selectează din macrocontext o serie de elemente centrale, care descriu un caz singular sau particular (situație, caracter individual, comportare sau atitudine etc.) și le reformulează la nivelul aspectului general în care poate fi inclus cazul singular sau particular" [27], constituind un fel de pecete pusă în finalul relatării unui episod. De pildă, ajungînd la concluzia că, dintre cei aflați în gazdă la Pavăl Ciubotariul, Oșlobanu mănîncă foarte mult — deși taică-său fiind popă avea de unde să-i trimită — Nică și cu Gîtlan hotărăsc să scape de el, pentru că ,,Ce-i în mînă nu-i minciună" (283). Alt episod, povestit cu mult umor, se referă la punerea poștelor la degetele de la picioare. Pentru a nu păți ca ceilalți, Mogorocea se asigurase vîrînd picioarele într-un contăș. Vorba ceea : ,,Paza bună trece primejdia rea" (285), comentează autorul.

Pe linia aceluiași gen de fapte se înscriu și alte proverbe. Atunci cînd copiii îl însoțeau pe popă, în peregrinările sale de Ajun, și acesta era invitat la fiecare sătean să blagoslovească și apoi să ospăteze („poftim de mai *ședeți, să ne șadă pețitorii*"), se aruncau asupra bucatelor „ș-apoi aține-te gură ! *Vorba ceea: De plăcinte rîde gura, de vărzare, și mai tare*" (214). De obicei, în asemenea situații textul paremiologic aparține autorului.

---

[26] Probabil că este vorba de o etimologie populară, în sensul că expresia *a găsit orbul Brăila* ar putea avea în vedere substantivul german *Brille* ,,ochelari", adică *a găsit orbul ochelarii potriviți*, ținînd seama că ochelarii se cumpărau, pe vremea aceea, la tîrg și erau fabricați în Germania. O altă etimologie populară ar viza tot un nume propriu : Louis Braille. Desigur că folosirea numelui pedagogului francez, inventatorul alfabetului pentru orbi —ce-i poartă numele —, ar fi plauzibilă în expresia respectivă, mai ales că *Braille* e mai apropiat, fonetic și grafic, de *Brăila*. Totuși, expresia apare în monumentalul manuscris al lui Iordache Golescu, *Pilde, povățuiri i cuvinte adevărate și povești* (selecție în : Iordache Golescu, *Proverbe comentate*, București, Editura Albatros — colecția ,,Cogito", 1973, p. 50), realizat — după spusele autorului — în 1845. Or, Louis Braille a trăit între 1809 și 1852 și este puțin probabil ca, imediat după ce a fost inventat, alfabetul Braille să fi pătruns în Țara Românească, să fi dat naștere expresiei respective și să fi pătruns în manuscrisul Golescului.

[27] P. Ruxăndoiu, *Aspectul metaforic al proverbelor*, în *Studii de stilistică și poetică*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 102. Interdependența dintre povestire și proverb a constituit obiectul mai multor cercetări. Amintim doar cîteva opinii în această direcție. D. Loukatos face distincție între proverbe jucînd un rol local în dialog sau în narațiune și acele proverbe care sînt cheia intrigii în povestire și constituie o parte integrantă a ei. D. Loukatos vede în primul tip expresia predilecției stilistice a naratorului și afirmă posibilitatea ca povestirea să fie sursa unui proverb (Démétrios Loukatos, *Le Proverb dans le conte*. În *4th International Congress of Folk Narrative Research*, 1983, Athens, p. 229—233). Ofra Meir încearcă să răspundă la întrebarea dacă proverbul a generat povestirea sau invers, ajungînd la concluzia că absența unei legături metaforice între un proverb rostit de un personaj și contextul povestirii nu este o dovadă suficientă pentru a admite că povestirea generează proverbul, dar este o condiție necesară pentru o asemenea posibilitate. Oricînd poate exista o legătură metaforică între personaj și proverb — utilizat în diferite contexte — făcînd imposibilă descoperirea textului originar (cf. Ofra Meir, *Proverbs Uttered by Characters in the Stories of the Talmud and the Midrash*, în ,,Proverbium", 2, 1985, p. 97—108).

Vorbirea aluzivă presărată cu numeroase enunțuri proverbiale atinge o performanță lingvistică deosebită în *Moș Nichifor Coțcariul*. Pe bună dreptate, G. I. Tohăneanu creează termenul de *limbaj coțcăresc* [28], avînd în vedere tocmai titlul acestei povestiri. În acest sens, am putea compara asemenea elemente ale unui limbaj aluziv cu ceea ce în paremiologia altor culturi sînt *welerismele*, adică acel tip special de proverbe al căror nume se datorește tot unui personaj literar, și anume Samuel Weller din *Pickwick Papers* al lui Ch. Dickens [29]. Welerismele sînt caracterizate prin umor, adesea obscen, și prin lipsa unei trăsături didactice.

Astfel, pitorescul dialogului dintre protopopul de la Neamț și niște călugărițe sporește prin utilizarea unui asemenea limbaj aluziv, presărat cu coțcărisme, ce ne aduc în minte numeroase enunțuri de acest gen din creația lui Cervantes sau Rabelais [30], pe care Bahtin le analiza într-un capitol al cărții sale despre Rabelais, atît de potrivit intitulat *limbajul pieței publice* [31] :

„— Maicelor !

— Blagoslovește, cinstite părinte !

— De ce nu vă astîmpărați în monăstire și să căutați de suflet măcar în săptămîna patimilor ?

— Apoi dă, cinstite părinte, cică ar fi răspuns ele cu smerenie, lîna asta ne mănîncă, păcatele noastre. Dar n-am mai veni noi căci, cum știi sfinția-ta, mai mult cu șiacul ne hrănim, și apoi, de nu curge, măcar picură, și cine mișcă tot pișcă" (317).

Limbajul lui Moș Nichifor Coțcariul este saturat de expresii paremiologice. Arătîndu-se năcăjit că baba sa nu-i făcuse copii, el îi va spune jupînesei Malca, ce-i luase apărarea bătrînei, că „degeaba mai bați apa-n chiuă să s-aleagă unt, că nu s-a alege niciodată" și ca urmare „pomul care nu face roadă se taie și în foc s-aruncă" (323). Iar cu alt prilej, negăsind sculele de trebuință, din nou se supără pe babă, afirmînd că „femeia nebătută e ca moara neferecată" (329). Lui Moș Nichifor îi plăcea să aibă la căruță numai iepe albe, pentru că „îi slujea de fanar noaptea", deși știa că „nu-i bine să te pui viziteu la cai albi și slugă la femei" (315).

---

[28] *Art. cit.*, p. 240.

[29] Acest tip de proverb era des folosit în vremea reginei Elizabeta. Apare în creația lui John Heywood. Cu două secole mai înainte se întîlnește la Chaucer în *Troilus și Cresida* și *Povestirile din Canterbury*. Archer Taylor consideră că welerismele ar putea proveni din literaturile latină și greacă. Se întîlnesc asemenea tipuri la : Teocrit, Plato, Zenobius, Laberius și Aulus Gellius (*The Proverb and An Index to "The Proverb"*. Cu o introducere și bibliografie de Wolfgang Mieder, Bern—Frankfurt am Main—New York, Peter Lang, 1985, p. 202—203).

[30] Cf. Eleanor S. O'Kane, *The Proverb : Rabelais and Cervantes*, în "Comparative Literature", 2, 1950, p. 350—369 și L. Sainéan, *Le langue de Rabelais*, Paris, E. de Boccard, 1922, I, p. 343—448.

[31] M. Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, București, Editura Univers, 1974, p. 161—217.

Uneori, proverbele marchează diferite momente ale unei narațiuni, avînd remarcabile efecte stilistice, datorită valorii metaforice pe care o dobîndesc numele unor animale sau păsări domestice. În *Povestea unui om leneș*, văzînd că cucoana vrea să-l salveze pe leneș, oferindu-i adăpost și hrană, cei ce-l însoțesc exclamă : „Bine-a mai zis cine-a zis că : Boii ară și caii mănîncă" (339). Constatînd că leneșul nici așa nu se învoiește, întrucît posmagii nu erau moi, oamenii ajung la o concluzie pe care o împărtășesc cucoanei, și anume că „deagaba mai voiți *a strica orzul pe gîște*" (340) pentru că, încheie ei, „lenea-i împărăteasă mare" (340). O variantă cunoaște și completarea *care n-are de mîncare*.

Aceeași ramă paremiologică, de care aminteam mai înainte, apare și în povestirea *Moș Ion Roată*. Manifestîndu-și nedumerirea pentru faptul că boierul n-a pus umărul la aducerea bolovanului, ci doar le-a poruncit, moș Ion Roată pornește de la un enunț paremiologic cu valoare constatativă : „la război înapoi și la pomană năvală, parcă nu prea vine la socoteală" (345), ajungînd la o reflexie cu caracter de generalizare, și anume : „de la bolovanul dumneavoastră am înțeles așa : că pînă acum noi, țăranii, am dus fiecare cîte-o peatră mai mare sau mai mică pe umere ; însă acum suntem chemați a purta împreună tot noi, opinca, o stîncă pe umerele noastre . . ." (345).

O altă funcție este cea argumentativă. În dialogul dintre fratele bogat și soția acestuia, din povestirea *Dănilă Prepeleac*, argumentului invocat de femeie : „Frate, frate, dar pita-i cu bani, bărbate" i se aduce drept contraargument tot un proverb : „Apoi dă, măi nevastă, sîngele apă nu se face" (38), implicînd justificarea sprijinului („Dacă nu l-oi ajuta eu, cine să-l ajute"). „Moarte pentru moarte, cumetre, arsură pentru arsură" îi replică sărmana capră lupului, dublînd expresia inițială pentru a-i întări valoarea argumentativă. Portretul lui Stan Pățitul, flăcău harnic și cu avere, se încheie printr-un proverb cu valoare argumentativă : „Vorba ceea : Și peatra prinde mușchiu dacă șede mult într-un loc" (77).

Amintiri din copilărie înregistrează și cîteva interesante proverbe cu funcție argumentativă, enunțate cu cele mai diferite prilejuri. Petrecerile de la Pavăl Ciubotariul se încheiau mai întotdeauna cu joc, mai ales cînd apărea popa Buligă „tămîiet și aghezmuit", iar moș Bodrîngă începea să cînte. În horă se prindea și popa Buligă, deși era bătrîn, dar naratorul argumentează : „Dacă te-ai băgat în joc, trebuie să joci." (279).

Notăm și alte funcții îndeplinite de enunțurile proverbiale din opera lui Ion Creangă. Indiferența lui Dănilă Prepeleac, „căruia-i mînca cînii din traistă", este subliniată printr-o expresie proverbială cu valoare explicativă : „El tuflește cușma pe cap, o îndeasă pe urechi și habar n-are : *Nici nu-i pasă de Năstasă ; de Nichita nici atîta*" (39). Notăm și aici rima interioară. Eroul din *Poveste* întîlnește mulți proști în drumul său, iar ultimului, care încerca să urce vaca pe șură ca să mănînce fîn, îi propune să dea jos furajul. Atunci cînd acesta se întreabă, plin de inocență, dacă nu cumva îl va irosi, îi răspunde printr-un proverb cu funcție de sfătuire : „Nu fii scump la tărîțe și iettin la făină" (313). Mama îl sfătuiește pe Ionică, spunîndu-i : „cată să nu dăm cinstea pe rușine și pacea pe gîlceavă" (297). În *Moș Nichifor Coțcariul*, unei călugărițe de la Văratec, care obișnuia să lege vaca de căruța lui Moș

Nichifor pentru a avea lapte proaspăt, acesta îi spune : „Măicuță, de ce ești scumpă la tărîță și ieftină la făină?” (321). În urma faptei lupului, capra hotărăște să se răzbune pentru că „Nici o faptă fără plată” (25) și, după cîteva cuvinte în care își exprimă corectitudinea vieții ei, adaugă o altă expresie paremiologică avînd aceeași funcție de amenințare : „Cu mine ți-ai pus boii în plug? Apoi, ține minte că ai să-i scoți fără coarne!” (25).

O altă funcție este cea de justificare. În *Povestea porcului*, ajuns în fața palatului, unde se afla împăratul ce promisese că-și va oferi fata celui ce va dura un pod de aur, moșneagul își justifică dorința de a pătrunde la el, aducînd în sprijin două enunțuri paremiologice : „— Apoi, dă, ce-i scris omului în frunte-i este pus, și tot de-o moarte are să moară cineva” (61), avînd și valoare constatativă.

O serie de enunțuri proverbiale sînt utilizate cu o anumită funcție în contextul situațional respectiv, fiind dublate de unele nuanțe legate fie de situația respectivă, fie de alte contexte care îl preced sau îl urmează pe cel în discuție. În exemplele următoare, funcția de bază este cea constatativă, la care se adaugă, rînd pe rînd, alte funcții. De justificare : Iedul cel mijlociu se ascunde sub un chersin. „Fuga-i rușinoasă, da-i sănătoasă” (22) notează autorul. De prevenire (avînd în vedere perspectiva) : „Dar vorba veche : Păreții au urechi și ferestile ochi” (20) — subliniază autorul situația conflictuală creată prin ascultarea spuselor caprei de către lup. În finalul episodului ce narează devorarea iedului mijlociu descoperit de lup sub chersin, datorită imprudenței lui, apare un proverb constatativ cu valoare concluzivă : „Vorba ceea : Că toată paserea pe limba ei piere” (23).

Interdependența dintre oralitate și dialog este specifică operei lui Ion Creangă. „Dialogurile — remarca Petru Rezuș — sînt conduse magistral” și caracterizează stilistic personajele, „arătîndu-ne cum gîndesc, cum simt, cum acționează”[32]. Un rol important în schimbul de replici îl au proverbele. Vom alege spre exemplificare cîteva contexte din *Capra cu trei iezi*. Dialogul între iedul mezin și capră privind hotărîrea acesteia de a se răzbuna pe lup se desfășoară pe bază de proverbe, folosite ca argumente : „— Of, mămucă, of! Mai bine taci și lasă-l în plata domnului! Că știi că este o vorbă : Nici pe dracul să-l vezi, da'nici cruce să-ți faci!” (26). Aici proverbul are o funcție de prevenire și în același timp de sfătuire. Capra îi răspunde cu un alt enunț paremiologic avînd valoare constatativă, dar și de provocare pentru vechiul dușman : „— Ba nu, dragul mamei! Că pînă la Dumnezeu, sfinții îți ieu sufletul” (26). În dialogul dintre capră și lup, cele două personaje folosesc proverbe cu funcții bine determinate în această vorbire aluzivă : „— Te cred, cumătră, d-apoi, dă, nu-i cum vrem noi, ci cum vrea Cel-de-sus.” Într-un tîrziu, lupul răspunde unei alte aluzii a caprei tot cu un proverb : „— Apoi dă, cumătră, cînd ar ști omul ce-ar păți, dinainte s-ar păzi” (27). Dacă prima unitate paremiologică are o funcție de resemnare în contextul celor întîmplate — și chiar de consolare —, dar și de amenințare, sugerînd desfășurarea viitoare a faptelor, cea de-a doua are un caracter de prevenire și într-un fel de autoliniştire, din partea lupului, fără să-şi imagineze ce l-ar putea aştepta.

---

[32] Petru Rezuș, *op. cit.*, p. 272—273.

Alteori se conjugă funcţia concluzivă cu cea de precizare. Rezolvarea situaţiei în care se afla Dănilă Prepeleac este formulată de fratele său printr-o expresie proverbială : ,,Dă-ţi, popă, pinteni şi bate iapa cu călcăiele'' (38).

În *Amintiri*, mutarea la seminarul de la Socola a iscat discuţii aprinse între catiheţi. Trăsnea mormăie cîteva expresii şi proverbe : ,,— Na-ţi-o-bună, că ţi-am frînt-o ! . . . cînd la adică nu-i nimică. Vorba ceea : Ne-am pricopsit cu cai cu tot'' (294), iar Zaharia Gîtlan încearcă să curme disputele printr-o intervenţie care abundă în enunţuri paremiologice cu funcţii multiple, predominantă fiind cea argumentativă, însoţită de funcţii secundare, de linştire şi de sfătuire : ,,— Ia tăceţi, bre . . . ; Banu-i ochiul dracului . . . . Vorba ceea : Hai în car ! — Baiu ! — Hai în căruţă ! — Baiu ! — Hai în teleagă ! — Baiu ! — Hai pe jos ! — Baiu !. Ziceţi mai bine că vă trageţi la teapa voastră ca apa la matcă'' (294)

Povestea lui Harap-Alb este, alături de *Amintiri din copilărie*, una din naraţiunile cele mai bogate în elemente paremiologice. Toate personajele, fie ele reale sau imaginare, vehiculează proverbe. Încă de la început, discuţia dintre împărat şi cei trei fii ai săi este presărată cu asemenea enunţuri. Fiul cel mare, întorcîndu-se acasă fără rezultat, se justifică afirmînd că ,,doar n-am a trăi cît lumea, ca să moştenesc pămîntul'' (108). Aici funcţia de consolare a parimiei este evidentă. Indignat de abandonul fiului, împăratul îl ironizează servindu-i o expresie proverbială : ,,Lac de-ar fi, broaşte sînt destule'' (108). Atunci cînd fiul cel mijlociu îşi exprimă dorinţa de a pleca, împăratul manifestă aceeaşi neîncredere, dar totuşi îi acordă o şansă : ,,Dar dă, cearcă şi tu, să vezi cum ţi-a sluji norocul. Vorba ceea : Fiecare pentru sine croitor de pîine'' (109). Metafora deosebit de expresivă asociază doi termeni care aparent n-au afinităţi : *pîine* şi *croitor*. Întorcîndu-se ruşinat, ca şi fratele său mai mare, împăratul îi adresează un enunţ paremiologic cu valoare ironică : ,,Ei, dragul meu, aşa-i că s-a împlinit vorba ceea : Apără-mă de găini, că de cîini nu mă tem'' (109). Cînd fiul mezin îşi exprimă dorinţa de a pleca la moşul său, craiul îl priveşte cu aceeaşi neîncredere ca şi pe fraţii săi şi apelează din nou la paremiologie : ,,eu nu te opresc, dar mi-i nu cumva să te întîlneşti cu scîrba în drum şi să dai şi tu cinstea pe ruşine'' (113). Cînd află cererea fiului, de a-i îngădui să ia calul, armele şi hainele cu care a fost mire, îi aminteşte cîntecul : ,,Voinic tînăr, cal bătrîn, Greu se-ngăduie la drum !'' şi încheie cu o parimie care, în contextul respectiv, are o funcţie de descurajare : ,,Pesemne umbli după cai morţi să le iei potcoavele'' (113).

Limbajul unor personaje în vîrstă sau a căror vîrstă nu poate fi determinată este împănat cu parimii, subliniind experienţa celor ce au văzut multe şi ştiu multe. Sfînta Duminică, în dialogul cu Harap-Alb, întrebuinţează numeroase proverbe şi expresii proverbiale cu diferite funcţii : *nu-i după cum gîndeşte omul, ci-i după cum vré Domnul ; cînd este să dai peste păcat, dacă-i înainte te sileşti să-l ajungi, iar dacă-i în urmă, stai şi îl aştepţi ; aşa e lumea asta şi, de-ai face ce-ai face, rămîne cum este ea ; nu poţi s-o întorci cu umărul, măcar să te pui în ruptul capului. Vorba ceea : Zi-i lume şi te mîntuie ; Leagă calul unde zice stă-*

pînul (134). Toate acestea pe o singură pagină, marcînd o densitate mare, specifică multor replici din această narațiune. În afara funcției constatative, care este prezentă în cazul tuturor parimiilor amintite mai sus, se întrevăd numeroase alte funcții: de prevenire, de justificare, de consolare, de liniștire, de sfătuire, de resemnare.

Revenind asupra conexiunii dintre oralitate și dialog, ne vom opri asupra discuției celor cinci giganți telurici, care abundă în proverbe. Vorbind despre împăratul Roș, Flămînzilă folosește o parimie cu valoare constatativă, presupunînd și o funcție de amenințare: ,,ș-a pus boii în cîrd cu dracul, dar are să-i scoată fără coarne" (154), iar Ochilă îl completează tot printr-o expresie cu valoare constatativă: ,,Ba mi se pare c-a da el și teleagă, și plug, și otic, și tot, numai să scape de noi" (154). Gerilă concluzionează: ,,Vorbă lungă, sărăcia omului" (154) și le propune să meargă la culcare. Pătrunzînd în casa de aramă, anume pregătită pentru Harap-Alb și tovarășii săi, aceștia se arată plictisiți de vorbăria lui Gerilă care le-a *făcut capul călindar* (155). Indignat, acesta revarsă o cascadă de expresii cu diferite funcții, între care primează cele de autocaracterizare: ,,Apoi nu mă faceți din cal măgar, că vă veți găsi mantaua cu mine! Eu îs bun cît îs bun, dar și cînd m-a scoate cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie nici țigan de laie împotriva mea" (155). Constatînd starea acestuia, Flămînzilă i se adresează ironic, țesînd cu finețe în textura replicii o sintagmă expresivă, realizată prin asocierea a doi termeni în evidentă opoziție: ,,cînd te mînii, faci sînge-n baltă" (155). Profund jignit de cele auzite, de faptul că nu i se recunoșteau meritele în salvarea tovarășilor de la o moarte sigură, pregătită de împăratul Roș, Gerilă constată plin de regret: ,,— Ei apoi! Vorba ceea: Fă bine, să-ți auzi rău" (156).

Episodul de la scăldat, din *Amintiri*, este împînzit cu elemente paremiologice, toate aparținînd autorului, care fusese protagonistul întîmplării. Constatînd că fetele aflate la rîu se distrau pe seama lui, Nică se întreabă: ,,Poți opri vîntul, apa și gurile oamenilor?" (257). În situația sa, expresia are și o funcție de consolare. Mai tîrziu, după episodul din grădina lui Trăsnea, atunci cînd scăpase de cîinii acestuia printr-o stratagemă auzită din bătrîni, Nică, ajungînd la concluzia că ,,Milă-mi e de tine, dar de mine mi se rupe inima de milă ce-mi este" (259), se prezintă înaintea mamei autojustificîndu-se cu ajutorul unui proverb: ,,Golătatea înconjură, iară foamea dă de-a dreptul" (259). După întîmplarea de la scăldat, Ionică se cumințește și nu iese din cuvîntul mamei, argumentînd această comportare tot printr-un proverb: ,,Vorba dulce mult aduce" (259).

Cercetînd seriile paremiologice din opera lui Ion Creangă, trebuie să începem tot cu *Povestea lui Harap-Alb*, remarcabilă și în această privință. Replica pe care i-o dă Spînul împăratului Verde, cînd acesta își manifestă prețuirea pentru Harap-Alb, este garnisită cu o serie paremiologică în scopul de a demonstra defectele lui Harap-Alb și de a se autoelogia: ,,Ba să-și puie pofta-n cui! [...], doar nu-i frate cu mama, să-l pun în capul cinstei! Eu știu, moșule, că *sluga-i slugă și stăpînu-i stăpîn* [...]. Nu știți d-voastră ce poamă-a dracului e Harap-Alb aista! Pînă l-am dat la brazdă, mi-am stupit sufletul cu dînsul. Numai eu îi vin de hac. Vorba ceea : Frica păzește bostănăria. Alt stăpîn în locul meu nu mai face brînză cu Harap-Alb, cît îi lumea și pămîntul [...]. Mie unuia știu că nu-mi suflă nimene în borș : cînd văd că mîța face mărazuri ți-o strîng de coadă, de mănîncă și mere pădurețe, căci n-are încotro... Dacă ți-a ajuta Dumnezeu să mă rînduiești mai degrabă în locul dumitale, îi vede, moșule dragă, ce prefacere are să iè împărăția.... Pentru că știi vorba ceea : Omul sfințește locul" (139). Această avalanșă de proverbe și expresii proverbiale cu multiple funcții la nivelul contextului (argumentativă, de amenințare, de precizare, de mărturisire, de justificare, de prevenire) îi conferă acestuia o deosebită valoare expresivă. Autorul subliniază această revărsare paremiologică, menționînd în final că Spînului „îi mergea gura ca pupăza" (139).

O altă serie paremiologică se întîlnește tot în *Povestea lui Harap-Alb*, însă de data aceasta îi aparține lui Harap-Alb, care se jeluiește calului că Spînul îl pusese la o nouă încercare, și anume să aducă pe fata împăratului Roș. Proverbele alternează cu expresiile și locuțiunile, imprimînd un farmec deosebit exprimării eroului. Realizarea celor poruncite echivalează cu vorba ceea : „Poftim pungă la masă dacă ți-ai adus de-acasă". Se vede — constată cu durere Harap-Alb — că „mi s-a apropiat funia de par". Cu Spînul, a dus-o cîne-cînește, dar cu omul roșu „nu știu la cît mi-a sta capul", mărturisește eroul povestirii, mai ales că asemenea încercări se țin lanț. Din nou o expresie cu valoare constatativă : „n-apuc bine a scăpa din una și dau peste alta", ajungînd la concluzia că „m-a născut mama într-un ceas rău". În final, apare o altă zicală cu valoare constatativă. Harap-Alb ar dori să se curme această situație, dar „m-am deprins a tîrî după mine o viață ticăloasă. Vorba ceea : să nu dea Dumnezeu omului cît poate el suferi". Din nou, densitatea remarcată și cu alt prilej, pentru că toate aceste enunțuri proverbiale ocupă doar o jumătate de pagină.

Tot în Harap-Alb, atunci cînd cei cinci uriași se îndreaptă spre curtea împăratului Roș, scriitorul introduce o serie sinonimică. Aceasta se constituie într-o amplă cugetare asupra lumii în general, avînd o funcție caracterizatoare și, în același timp, una de prevenire dublată de o alta de consolare : „Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos, mulți coboară, unul macină la moară. Ș-apoi acel, unul, are atunci în mînă și pîinea, și cuțitul și taie de unde vré și cît îi place, tu te uiți și n-ai ce-i face. Vorba ceea : Cine poate oase roade ; cine nu, nici carne moale" (152). Observăm că textul este rimat, ceea ce contribuie la creșterea gradului de expresivitate. Un alt enunț paremiologic ce beneficiază de rimă și ritm este cél adresat de mama lui Nică cumnatei sale cu prilejul împăcării după întîmplarea cu pupăza : „Cele rele să se spele, cele bune să s-adune, vrajba dintre noi să piară, și neghina din ogoară !" (252).

Unul dintre personajele înzestrate de narator cu un temeinic bagaj paremiologic este cuconul Alecu Forăscu din *Moș Ion Roată și vodă Cuza*, care în disputele sale cu tinerii boieri le servește diferite proverbe și expresii proverbiale, neplăcîndu-i că „umbați cu șurubele, să ne trageți butucul" și, mustrîndu-i că fac tot felul de învoieli nepotrivite, le spune : „dacă n-ai carte, n-ai parte". Țăranii au ajuns rău pentru că „cine se scoală mai de dimineață, acela e mai mare în sat la ei" și-i oropsește mai rău decît pe vite. Pentru a sublinia rolul nefast al ciocoismului, folosește expresia sugestivă : ,,ne scot ei la covrigi". În concluzie, ,,vorba multă sărăcia omului" (362). Arătîndu-se fericit de faptul că se află alături de moș Ion Roată, construiește un metaproverb, introducînd în tiparul marcat de indicii gramaticali *decît... mai bine*... un text adecvat situației respective : ,,Decît un bonjurist c-o mînă de învățătură, mai bine un țăran cu un car de minte!" (354). Un alt metaproverb construit tot pe baza acelorași corelative aparține lui popa Duhu : ,,Decît să dai pomană la calici sîmbătă, mai bine ceva de băut mahmurilor, marți" (349).

Fără să aibă în vedere un anumit model paremiologic, autorul alcătuiește un metaproverb ce constituie un macrocontext care este povestirea *Pîcală* : ,,Prostia din născare, leac în lume nu mai are ; ea este o uricioasă boală, ce nu se vindecă în școală, ba nici în spitale" (376). Metaproverbul are o valoare concluzivă.

Era firesc ca între atîtea proverbe să întîlnim și o serie ce au în centrul atenției femeia. În paremiologia universală, proverbele despre femei au un loc bine definit, dar diferit de la cultură la cultură [33]. Trecînd în revistă gîndurile matrimoniale ale lui Stan Pățitul, autorul are prilejul să expună concepția bărbaților în legătură cu instituția căsătoriei. Și de această dată, proverbele și expresiile proverbiale, îndeplinind diferite funcții : argumentativă, explicativă, de justificare sau de resemnare, sînt cele care contribuie la augmentarea expresivității textului : ,,Unii zic așa, că femeia-i sac fără fund" (78) ; ,,Ș-apoi este o vorbă : că pînă la 20 de ani se însoară cineva singur ; de la 20—25 îl însoară alții ; de la 25—30 îl însoară o babă ; iar de la 30 de ani înainte numai dracu îi vine de hac" (79). Pentru a explica desfășurarea ulterioară a povestirii și întîlnirea lui Stan Pățitul cu dracul, autorul ține să precizeze că ,,nici babele — cîte-s ele de-a dracului, de prefăcute și iscoditoare — tot nu l-au putut face să se însoare" (79). Mai tîrziu, cînd sluga sa, Chirică, îi propune să se căsătorească, deoarece acum are avere, Stan exclamă cu mirare : ,,vorbești și tu, ia așa, în dodii, cîteodată", pentru că ,,vorba ceea : Cînd se-nsoară nu-i de moară" (88). Pînă la urmă, Stan Pățitul s-ar însura, ,,dar tare mă tem nu cumva să-mi ieu dracul după cap, să-l aduc cu lăutari în casă și pe urmă să nu-l pot scoate nici cu o mie de popi" (93). Totuși, la un moment dat, observă autorul, ,,i se aprind lui Ipate al nostru călcăiele" (94), pentru că ,,dăduse și el în pîrpăra însuratului" (96) și imediat sînt adăugate două parimii : ,,Ș-apoi știți că este o vorbă : Cînd îi omul în doi peri, să te ferești de dînsul, c-atunci e cum îi mai rău. Vorba ceea : Arde focu-n paie udė" (96). Dacă în prima cîmpul tensional este concret, în următoarea devine mataforic, realizîndu-se astfel o expresivitate ascendentă a textului. Pînă la urmă, Stan Pățitul își va alege mireasa — după sfatul lui Chirică — , fiind satisfăcut că e bună. Dar imediat drăcușorul îi servește un enunț paremiologic cu funcție de precizare : „— Bună, stăpîne, nu-i cuvînt, dar știi că este o vorbă : Cînd nici nu te gîndești, atunci te trîntește" (98). Din final nu puteau să lipsească enunțurile avînd funcție de sfătuire : „— Stăpîne, ia, de-acum ai femeie cumsecade ; numai s-o cam ții din frîu și să-i rătezi unghiile din cînd în cînd, ca nu cumva să-ți puie coarne" (104).

---

[33] În paremiologia românească, femeia este privită în mod variat. Se pare că din punct de vedere statistic, parimiile ce prezintă femeia negativ sînt mai numeroase decît cele ce îi acordă un loc pozitiv. S-ar putea ca acest raport să fie rezultatul creării proverbelor mai ales de către bărbați. În legătură cu locul femeii în proverbe este interesant studiul de paremiologie comparată al lui Matti Kuusi, *Zur Einstellungsanalyse der Sprichwörter. Ein finnischsüdwest-afrikanisches Experiment* (,,Proverbium", 2, 1985, p. 87—95).

Cercetînd această bijuterie paremiologică, trebuie să relevăm importanța acordată de scriitor dialogului, încă de la începutul narațiunii. Atunci cînd Chirică își spune vîrsta, Stan își manifestă îndoiala și folosește un proverb în care strecoară termenul *drac*, dorind parcă să sugereze că intuiește pe cine are în față : „— Ce spui tu, măi?... Apoi dar bine-a zis cine-a zis, că vrabia-i tot puiu, dar numai dracul o știe de cînd îi..." (83). Din acest moment se declanșează tirul paremiologic între cei doi protagoniști, de parcă ne aflăm aici—remarca Zoe Dumitrescu Bușulenga— „față cu un Sfinx și un Oedip, țărani hîtri, care vor să-și măsoare înțelepciunea într-o competiție din care nici unul nu iese înfrînt" [34].

Adeseori, proverbele constituie concluzia unui monolog interior. De pildă, în confruntările lui Dănilă Prepeleac cu dracii, care pretindeau să-și încerce puterile pentru a-i lăsa banii trimiși de Scaraoschi, apar asemenea enunțuri : „Ia, acu-i acu, zice Prepeleac în gîndul său, oftînd. Dar este o vorbă : tot bogatul minteos și tînărul frumos" (46) sau „Na ! Dănilă, zice el în gîndul său, așa-i c-am sfeclit-o? Dar vorba ceea : Nevoia învață pe cărăuș" (50).

Proverbele apar, așa cum am observat, în vorbirea tuturor personajelor. Calul năzdrăvan îi vorbește lui Harap-Alb aforistic referitor la comportarea Spînului : „lasă-l să-și mai joace calul" și îl sfătuiește să-și imagineze că trebuie să răscumpere un păcat strămoșesc, conform proverbului : „Părinții mănîncă aguridă și fiilor li se sterpezesc dinții" (132). Calul își încheie pledoaria cu un proverb avînd funcție de consolare și încurajare : „Ce-i e scris omului în frunte-i e pus" (132).

De asemenea, și personajele neînsuflețite folosesc proverbe. În povestirea *Acul și barosul*, toate proverbele apar numai în vorbirea barosului, care are experiența vîrstei, lucru ce rezultă și din apelative : barosul este moșul, iar acul este piciul. Barosul este indignat că acul îndrăznește să-l corecteze și-i spune : „— Na ! vorba ceea : a ajuns oul mai cu minte decît găina" (380). Acul continuă să ironizeze ciocanul și nicovala. Atunci, barosul, cerînd sprijinul verbal al nicovalei, îi servește acestuia o nouă parimie : „Șede hîrbu-n cale și rîde de oale" (380). Apoi dorind să scoată în evidență utilitatea sa precizează că omului i-au fost necesare întîi mîncarea și casa și abia după aceea hainele, pentru că „Golătatea înconjură, iară foamea dă de-a dreptul" (382).

În tiparele expresiilor populare, Ion Creangă introduce, în raport de context, fie nume proprii, fie unele substantive comune, punctînd astfel diferite momente ale povestirii : „— Na ! car mi-a trebuit, car am găsit !

---

[34] Zoe Dumitrescu Bușulenga, *op. cit.*, p. 217.

(40); ,,Ba e Prepeleac, ba nu-i el'' (40); ,,Eu cred că ce-i bine, nu-i rău : Dănilă face, Dănilă trebuie să desfacă'' (43).

Orprindu-ne asupra versurilor originale, amintim o poezie cu titlu proverbial : *Nu lucrezi, n-ai ce mînca*, în cuprinsul căreia se află un distih paremic cu funcție constatativă : ,,Cine ziua nu muncește / Doarmă noaptea nemîncat'' (390).

O ultimă observație privind apariția proverbelor în opera lui Creangă relevă un fapt remarcabil. Majoritatea acestora se întîlnesc o singură dată în narațiunile sale [35]. Notăm doar : *Na-ți-o bună că ți-am frînt-o* — 3 apariții; *Să nu dai cinstea pe rușine și pacea pe gîlceavă* — 2 apariții (la care se adugă încă una, dar numai a primei părți); *Golătatea înconjură, iară foamea dă de-a dreptul, Nu-i cum gîndește omul ci cum vré Domnul* și *Scump la tărîțe și ieftin la făină* — cîte 2 apariții. Este încă un element care demonstrează marea varietate și plasticitate a limbii povestirilor lui Ion Creangă.

În corespondența lui Creangă se întîlnesc puține proverbe. Într-o scrisoare către Ion Slavici (21 oct. 1878) acuză oficialitățile, care ,,ochi au și nu văd, urechi au și nu aud, căci totdeauna au luat cărbunele cu mîna sărmanului țăran, care, la urma umelor, tot el a plătit gloaba. Vorba ceea : Capra b . . . și oaia pate rușinea [. . .]. Ș-apoi știi că într-un sat fără cîni se primblă mișeii fără băț'' (482), ajungînd la concluzia ,,că-i destul o măciucă la un car cu oale'' (483).

Activitatea de paremiolog a lui Creangă se rezumă la culegerea unui număr de 34 de texte și termeni grupați sub titlul *Rostiri, zicători, cuvinte*. O parte din ele, mai ales *cuvintele*, nefiind în contexte, nu comunică nimic. Dintre *zicători* și *rostiri* selectăm cîteva : *Cele bune să s-adune/ Cele rele să se spele ; Asta să n-o ponosăști / Și cu alta să te înnoiești ; Să lipsești de aici, că acuș mi-i că nu te-oi putea prinde și ți-oi face spinarea dobă și pîntecele coastă ; Trei zile treapădul, și un ceas praznicul ; Cu omul prost să nu ai nici în clin, nici în mînecă ; În toate zilele sînt sfinți, dar nopțile sînt ale noastre ; Dator nu-s, că nimeni nu-mi dă pe datorie. / Bețiv nu-s, că n-am ce bé. / Bătăuș nu-s, că toți mă bat.*

Tot în preocupările sale paremiologice se încadrează și cîteva manuale școlare. În 1868 apare o *Metodă nouă de scriere și cetire*, realizată de un colectiv numărînd șase autori, între care și Ion Creangă. Enunțurile paremiologice îi aparțin acestuia, ca și cele din manualul *Învățătorul copiilor*, avînd autori pe C. Grigorescu, Ion Creangă și V. Receanu.

Concepția lui Ion Creangă despre folclor, în general, și paremiologie, în special, este expusă în *Povățuitoriu la cetire* (1876) : ,,Ș-apoi scopul școalei este și acela, și poate cel mai esențial, de a învăța și a păstra cu cea mai mare sfințenie limba națională de care se leagă tot trecutul unui popor, cu datinele străbune, jocurile, cimiliturile, *proverbele*, legendele și cîntecele populare, cele pline de dulceață''.

---

[35] Acest lucru este valabil și pe alte meridiane. Astfel, după gustul chinezesc, un roman este cu atît mai bun cu cît numărul proverbelor este mai mic (W. Eberhard, *art. cit.*, p. 23).

SOME OBSERVATIONS ABOUT THE PAREMIOLOGICAL ELEMENTS IN ION CREANGĂ'S WORK

(Summary)

The first part of the article contains some scholars' opinions about, the paremiological elements in Ion Creangă's work. Among them are, Alexandru Philippide, Jean Boutière, George Călinescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, Iorgu Iordan, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Al. Piru, G. I. Tohăneanu, Ștefan Munteanu, Ovidiu Bîrlea, N. Constantinescu, Cezar Tabarcea.

Starting from Archer Taylor's and Wolfgang Mieder's specifications concerning the necessity of proverb identification and the art of paremiological interpretation in a literary work, the article proposes an opening towards what we might call the *proverb hermeneutics*, that is, the proverb as an artistic object in I. Creangă's work. The author analyses the different functions discharged by proverbs and paremiological expressions: characterizing, assertaining, explaining, concluding, arguing, justifying, warning together with consolation, threatening, specifying, comforting; the advisory function is parallel to the discouraging and the resignation one. It is pointed out that a series of writings such as: *Harap Alb's Story*, *Memories of My Boyhood*, *Dănilă Prepeleac* are remarkable for the paremiological wealth emphasized in the paremiological series which appear.

The variety of the paremiological elements is demonstrated and that is why the majority of these elements appear only once in Creangă's work.

SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA COMPONENTELOR CULTURII SPIRITUALE ROMÂNEŞTI*

VALER BUTURĂ

Spaţiul carpato-danubiano-pontic, după cum am arătat în volumul asupra culturii materiale, nu este doar un ansamblu geomorfologic cu o armonioasă distribuire şi proporţionare a formelor, ci şi un complex geoeconomic care i-a atras de timpuriu pe oameni în cuprinsul lui, oferindu-le variate şi importante resurse economice, pe lîngă locuri greu asccesibile de adăpostire în vremuri de bejenii. Deşi întinsul bazin al Transilvaniei este înconjurat de lanţurile muntoase ale Carpaţilor româneşti, legăturile dintre zonele intracarpatice cu cele extracarpatice au fost facilitate de numeroase trecători şi poteci.

Legăturile dintre zonele muntoase şi deluroase şi cîmpiile străbătute de Dunăre şi afluenţii numeroşi din cursul ei inferior s-au stabilit încă din timpuri preistorice şi s-au intensificat în timp, o dată cu dezvoltarea lor economică. În zonele muntoase, din rocile tari se confecţionau uneltele pentru procurarea hranei, construirea adăposturilor, prelucrarea diferitelor produse, începînd cu lespezile cu bălătruc pentru pisatul seminţelor, din care s-au dezvoltat rîşniţele, prin îmbunătăţirea cărora s-a ajuns la diferitele tipuri de mori. În zonele muntoase s-au descoperit apoi principalele zăcăminte de metale : aur, cupru, fier etc. Din zonele înalte proveneau şi zăcămintele secundare de metale, din luncile rîurilor mari şi din cîmpii, aluviunile aurifere, oxizii de fier etc. În zonele subcarpatice s-au descoperit bogate zăcăminte de sare, care în multe părţi

---

* Dacă în lucrările sale tipărite, *Etnografia poporului român* (1978) şi *Străvechi mărturii de civilizaţie românească. Transilvania — studiu etnografic* (1989), s-a ocupat de aşezări şi evoluţia lor, ocupaţii, instalaţii tehnice şi meşteşuguri ţărăneşti, comunicaţii, transporturiport popular (doar în cea de a doua lucrare), lăsînd poate unora impresia că în timpul cercetărilor sale de o viaţă de om Valer Butură s-a interesat doar de cultura materială, ultima lucrare a autorului, inedită, *Dimensiuni ale spiritualităţii poporului român*, abordează, în peste 500 de pagini dactilografiate, cealaltă categorie de *bunuri*, cele spirituale, credinţele despre cer şi pămînt, aşezările în credinţe şi obiceiuri, credinţele şi obiceiurile din ciclurile vieţii, ocupaţiile în credinţe şi obiceiuri, adică examinează, de data aceasta, creaţii populare bogate şi variate, prin care s-au exprimat, spune autorul, „numeroase dorinţe şi cerinţe din viaţa socială şi spirituală, începînd cu cele în legătură cu activităţile productive şi încheind cu cele despre forţele benigne sau maligne, care ar facilita sau frîna împlinirea muncii şi vieţii".

Din această sinteză, rod al cercetării unei vaste bibliografii dar şi al investigării directe a realităţilor satelor noastre, autorul a încredinţat revistei noastre, în luna mai, în semn de preţuire pentru ceea ce face ea pentru cunoaşterea spiritualităţii poporului român, un capitol, pe care-l publicăm acum. Am dorit ca prin tipărirea acestor pagini să pregătim sărbătorirea autorului la împlinirea vîrstei de opt decenii de viaţă, cît ar fi avut în decembrie 1990. Spre imensul regret al nostru, acest capitol apare postum, Valer Butură încetînd din viaţă la începutul lunii septembrie a anului 1989. Parcele au voit ca publicarea acestui capitol să dobîndească semnificaţia unui omagiu postum. (IORDAN DATCU)

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 6, p. 543—553, Bucureşti, 1989

apăreau la zi, iar acolo unde se găseau în subsol izvoarele sărate le dezvăluiau prezența. La acestea s-a adăugat faptul că pe măsură ce perdelele de păduri care se întrepătrundeau cu stepele s-au restrîns în zonele joase, cele înalte au satisfăcut cerințele în lemne pentru construcții și foc, precum și pentru variate unelte casnice și gospodărești și astfel s-a intensificat schimbul nu numai de bunuri materiale, ci și spirituale.

Astfel, încă din vremuri preistorice s-au stabilit și intensificat în cursul mileniilor schimburile de bunuri dintre zonele înalte și cîmpii, producătoare de importante produse agroalimentare, cereale, legume, fibre vegetale, uleiuri, pește sărat etc. Schimburile de bunuri cu regiuni mai îndepărtate s-au extins și ele de timpuriu, fiind facilitate spre Europa Centrală de Dunăre, cea mai importantă cale fluvială europeană, precum și spre Mediterana Orientală, prin Pontul Euxin. În ce privește legăturile cu Mediterana Orientală, un rol deosebit l-au jucat, în antichitate, coloniile grecești întemeiate în secolele VII—VI î.e.n., pe litoralul dobrogean al Pontului Euxin : Histria, Callatis și Tomis. Săpăturile arheologice întreprinse în aceste așezări importante, ca și în alte așezări mai mici din Dobrogea, fie ele orășele sau sate antice, au scos la iveală mărturii concludente asupra dezvoltării vieții urbane antice în această regiune a țării noastre. Coroborate cu descoperirile arheologice de pe întregul teritoriu al României, aceste mărturii oferă date grăitoare privind căile de pătrundere a influențelor grecești în perimetrul spațiului carpato-danubiano-pontic [1]. În așezările geto-dace, mai mici sau mai mari, pe lîngă unelte și produse, s-au răspîndit desigur și credințe și practici din domeniul vieții spirituale, provenite din lumea mediteraneană orientală și din cea vest-asiatică, învecinată, sub influența căreia s-a dezvoltat.

Aceste influențe au întregit fondul cultural al geto-dacilor, indoeuropean, care a amalgamat, fără doar și poate, o serie de credințe și obiceiuri preluate de la străvechile populații ce ocupau încă din neolitic spațiul în care s-au așezat tracii, în valuri succesive, prin anii 2500—180 î.e.n. Despre aceștia din urmă Herodot scrie : ,,Neamul tracilor este cel mai numeros din lume, după acel al inzilor. Dacă ar avea un singur cîrmuitor sau dacă tracii s-ar înțelege între ei, el ar fi nebiruit și cu mult mai puternic decît toate neamurile, după socotința mea. Dar acest lucru este cu neputință și niciodată nu se va înfăptui. De aceea sînt aceștia slabi. Tracii au mai multe nume, după regiuni, dar obiceiurile sînt cam aceleași la toți, afară de geți, trausi și acei care locuiesc la nord de crestomani". Despre geți, părintele istoriei spune că ,,sînt cei mai viteji și mai drepți dintre traci". Vitejia lor o atribuie faptului că ,,se cred nemuritori [. . .] ; ei cred că nu mor și că acel care dispare din lumea noastră se ducea la zeul Zalmoxis", care în viața-i pămînteană era ,,cunoscător al felului de viață ionian și al unor deprinderi mai cumpătate decît cele trace"[. . .] [2].

Relatările anticilor confirmă interesul timpuriu și pentru credințele și manifestările din domeniul vieții spirituale în lumea geto-dacă. Dacii și geții vorbeau aceeași limbă, după cum scrie Strabon, dar primii locuiau în exteriorul arcului carpatic și în cursul inferior al Dunării, pe ambele maluri, iar dacii locuiau de la „cataractele" acestuia în sus, unde se numea Danubius, spre Germania și izvoare. Numărul lor „crescuse neînchipuit de mult, într-atît încît puteau să trimită la luptă pînă la două sute de mii de oameni. . . ; de aceea, ajungînd în fruntea neamului lor, Burebista l-a înălțat atît de mult prin exerciții, abținerea de la vin și ascultare față de porunci, încît, în cîțiva ani, a făurit un stat puternic și a supus geților cea mai mare parte din populațiile vecine. Ba încă a ajuns să fie temut și de romani". Spre a ține sub ascultare poporul, el și-a luat ca sfetnic pe Deceneu, care rătăcise multă vreme prin Egipt, învățînd acolo unele semne de prorocire, prin care susținea că tălmăcește voința zeilor. Relatînd credința în Zalmoxis, numit de el [Strabon] Zamolxis, spune că după ce a cutreierat lumea mediteraneană s-a reîntors în țară — întrucît, întemeiat pe semnele cerești, el le făcea prorociri. În cele din urmă l-a convins pe rege să-l facă părtaș la domnie, spunîndu-i că este în stare să vestească voința zeilor. „Mai întîi, [Zamolxis] s-ar fi făcut preot al zeului cel mai slăvit de ei, iar după aceea a primit și numele de zeu, petrecîndu-și viața într-o peșteră, pe care a ocupat-o el, și unde ceilalți nu puteau intra. Se întîlnea rar cu cei de afară, cu excepția regelui și a slujitorilor acestuia. Regele lucra în înțelegere cu el, fiindcă vedea că oamenii ajunseseră mult mai ascultători decît înainte"[3]. Acest scenariu mitico-ritual, de ocultație și epifanie, de origine iraniană, se regăsește în legendele creștine ale nașterii în grota de la Bethleem plină de lumină, spune Mircea Eliade[4]. Din relatarea lui Strabon reiese că la început s-ar fi făcut preot al zeului cel mai slăvit de geți, pe care l-a substituit, devenind nu numai principalul sfetnic al regilor, ci și zeitatea supremă a geto-dacilor, menționată de scriitorii antici. Herodot afirmă că unii îi spuneau Gebeleisis, dar după el nici un autor nu mai amintește acest nume[5]. Datele controversate ale anticilor asupra religiei geto-dacilor au fost amplu comentate de către numeroși specialiști.

---

[1] *Istoria României,* I, 1960, p. 165—168.

[2] *Izvoare privind istoria României,* I, București, 1964, p. 48.

În studiul vieții spirituale mărturii nemijlocite sînt sanctuarele și iconografia geto-dacă de pe obiecte de aur, argint și ceramică, unitară în spațiul carpato-danubiano-pontic. Sanctuarele geto-dace, construite din piatră cioplită, andezit, calcar și lemn, aveau planuri diferite, adecvate probabil riturilor lor cultuice. Două tipuri erau mai frecvente : patrulatere și rotunde. Mai importante erau cele din Munții Orăștiei, de la Sarmizegetusa. Mai numeroase erau cele patrulatere. În cetatea de la Costești s-au descoperit patru sanctuare, aproape unul de altul, pledînd pentru tot atîtea divinități și caracterul politeist al religiei geto-dacilor. La Sarmizegetusa, pe două terase erau mai multe sanctuare, patrulatere și circulare, o adevărată incintă sacră. Construcția mai complicată, de mai mare interes pentru specialiști, avea marele sanctuar circular, prin cele trei cercuri concentrice : unul exterior, format din blocuri mari de andezit, al doilea, format din 180 de stîlpi de andezit în succesiune de 6+1 (șase înguști și unul scund și lat), grupare care se repetă de 30 de ori, iar al treilea cerc e format din 84 de stîlpi de lemn pe suport din blocuri de calcar. În centru era un șir de 34 de stîlpi în formă de potcoavă. Construcția, numărul și modul de grupare a stîlpilor se leagă de calcule astronomice în legătură cu calendarul geto-dacilor[6].

---

[3] *Ibidem*, p. 237—239.

[4] M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, 1980, p. 43—46.

[5] *Ibidem*, p. 64—68.

Semnificative sînt pentru religia geto-dacilor și reprezentările iconografice de pe diferitele obiecte de aur, argint și ceramică. Dintre reprezentările antropomorfe mai frecvente reține atenția un personaj masculin, așezat pe un tron, care ține în mîna stîngă un rhyton, iar în cea dreaptă un vultur, simbol al puterii cerești. La picioarele tronului este un șarpe încolăcit, simbol chtonian, frecvent în iconografia și plastica geto-dacă. Se presupune că este o divinitate supremă, cu atribuții atît uraniene cît și chtoniene, stăpînul cerului, al apelor și al pămîntului[7]. O a doua divinitate, din fondul tracic, frecvent reprezentată, cu atribuții multiple, este aceea a cavalerului trac și a cavalerilor danubieni specifici. Dintre moștenirile străvechi, care au supraviețuit de-a lungul mileniilor, nu pot fi trecute cu vederea numeroasele simboluri și reprezentări din cultul soarelui[8].

Au fost consemnate sporadic, de unii autori antici, date importante asupra cunoștințelor geto-dacilor, numiri de plante, practici medicale etc., legate de cerințe practice. Astfel, celebrul medic și botanist grec Pedanios Dioscoride din Anazarba, în temeinica sa lucrare *Despre materia medicală*, sinteză a cunoștințelor medico-farmaceutice și botanice din secolul I al erei noastre, terminată pe la 77—78 e.n., menționează 40 (după unii cercetători 52) de denumiri dacice de plante, în completarea celor grecești, romane și ale altor popoare antice. Prezența numirilor dacice nu este, desigur, întîmplătoare, ci se leagă de cerințele practice și chiar economice, deoarece prin profilul ei tematic lucrarea lui Dioscoride constituia un îndreptar extrem de prețios atît pentru practicienii medicinii științifice și empirice, cît și pentru culegătorii, negustorii și vînzătorii de plante de pe întinsul Imperiu Roman și din ținuturile învecinate, cu care Roma întreținea intense schimburi de bunuri economice și culturale. Nume dacice de plante sînt menționate și într-o lucrare în limba latină, al cărei autor, Pseudo-Apuleius, și titlul, *De medicamentibus herbarum* sau *De herbarum virtutibus*, sînt convenționale, deoarece lucrarea s-a păstrat numai în copii executate în secolele VII—XV e.n. În lucrare sînt indicate și 32 (după unii cercetători 26) de nume de plante dacice, dintre care 11 sînt comune cu cele din lucrarea lui Dioscoride. Plantele ale căror denumiri dacice sînt menționate de Dioscoride și Pseudo-Apuleius, privite prin prisma întrebuințărilor lor, se împart în două categorii. O primă categorie, mai numeroasă, este aceea a speciilor comune, cu multe și vechi întrebuințări medicinale. A doua categorie o formează plantele cu întrebuințări mai restrînse, dar frecvente în floră, folosite, ele sau speciile înrudite, pînă în zilele noastre, în medicina populară[9].

În practicile medicale, un rol important le revenea descîntecelor, după cum scria Platon în *Carmide*. Un cunoscut al său a aflat, în timp ce era la oaste, de la un medic trac, unul din ucenicii lui Zalmoxis, „că după cum nu trebuie să încercăm a îngriji ochii fără să ţinem seama de cap, nici capul nu poate fi îngrijit neţinîndu-se seama de corp ; tot astfel trebuie să-i dăm îngrijire trupului dimpreună cu sufletul... Trebuie deci — mai ales în primul rînd — să tămăduim izvorul răului, ca să se poată bucura de sănătate capul şi tot restul trupului. Prietene, zicea el, sufletul se vindecă cu descîntece. Aceste descîntece sînt vorbe frumoase care fac să se nască în suflete înţelepciunea. Odată ivită aceasta şi dacă se stăruie, este uşor să se bucure de sănătate şi capul şi trupul. Cînd mă învăţa leacul şi descîntecele spunea : Să nu te înduplece nimeni să-i tămăduieşti capul cu acest leac dacă nu-ţi încredinţează mai întîi sufletul, ca să i-l tămăduieşti cu ajutorul descîntecului"[10].

---

[6] H. Daicoviciu, *Dacia de la Burebista la cucerirea romană*, 1972, p. 207—260.

[7] I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacă*, București, 1986.

[8] *Ibidem*, p. 410—412.

[9] *Ibidem*, p. 401—406.

Sacralitatea unui munte şi a Dunării este semnalată sumar. Herodot scrie că a auzit de la grecii care locuiesc pe ţărmul Pontului Euxin că Zalmoxis, după ce s-a reîntors din peregrinările lui prin lumea mediteraneană orientală, a clădit o casă pentru adunările bărbaţilor, în care-i ospăta pe fruntaşii ţării şi îşi propovăduia învăţătura în nemurire ; apoi a poruncit să i se clădească o locuinţă subpămînteană, în care s-a retras şi a stat trei ani. A revenit apoi, şi astfel a făcut vrednice de crezare învăţăturile lui[11]. Această locuinţă a fost amenajată într-o peşteră, după cum scrie Strabon, într-un munte socotit sfînt. „I se zicea Cogaionon şi la fel a fost şi numele rîului care curgea pe lîngă el"[12]. Despre Dunăre Autidius Modestus (gramatic din secolul I e.n., care a scris comentarii la opera lui Vergiliu şi Horaţiu) susţinea că a citit cum că dacii au obiceiul ca, atunci cînd pornesc la război, să nu se apuce de treabă înainte de a bea, cu gura, din Istru, o anumită cantitate de apă ca pe un vin sacru, şi înainte de a jura că nu se vor întoarce la lăcaşurile părinteşti decît după ce-i vor ucide pe duşmani[13]. Studii temeinice asupra religiei geto-dacilor datorăm savanţilor Mircea Eliade şi I. I. Russu[14].

Statul întins şi puternic întemeiat de Burebista depăşea, după relatările lui Ptolemeu, care, în lucrarea sa *Îndreptar geografic*, enumeră şi 44 de oraşe mai importante din Dacia, spaţiul carpato-danubiano-pontic, în cuprinsul căruia s-a format şi vieţuieşte poporul român[15]. Dar Burebista „a pierit din pricina unei răscoale, mai înainte ca romanii să apuce a trimite o armată împotriva lui. Urmaşii acestuia la domnie s-au dezbinat, fărîmiţînd puterea în mai multe părţi... cînd împăratul August a trimis o armată împotriva lor, puterea era împărţită în cinci state..."[16] Statul dac din timpul lui Burebista (82 î.e.n. — 44 î.e.n.) a fost întemeiat în condiţiile unităţii culturale şi ale dezvoltării economice. Capitala acestuia era Sarmizegetusa, situată în Munţii Orăştiei, nu departe de cele mai bogate zăcăminte de fier din Carpaţii româneşti, de cele mai bogate zăcăminte filoniene şi aluvionare de aur din sudul Munţilor Apuseni, ca şi de mănoasa vale a Mureşului, care se scurge pe la poalele lor. Resursele economice ale Transilvaniei erau întregite de cele ale zonelor extracarpatice, prin care s-au stabilit de timpuriu și legăturile cu lumea mai avansată mediteraneană, greco-italică. De aceea, în principalele așezări dacice, pe lîngă numeroase unelte agricole și meșteșugărești, variate produse ceramice lucrate cu mîna și la roată, unele pictate în stil original, s-au descoperit și obiecte din import, de ceramică, de sticlă ori din metale.

---

[10] V. Butură, *Enciclopedie de etnobotanică românească*, Bucureşti, 1979, p. 12—17.

[11] *Izvoare privind istoria României*, I, p. 101.

[12] *Ibidem*, p. 48.

[13] *Ibidem*, p. 229.

[14] *Ibidem*, p. 207.

[15] M. Eliade, *op. cit.*, I. I. Russu, *Religia geto-dacilor*, Cluj, 1947.

[16] *Izvoare privind istoria României*, I, p. 541.

Incursiunile dacilor în sudul Dunării s-au restrîns o dată cu prezența oștilor Romei pe malurile sudice ale fluviului. Vecinătatea cu întinsul și puternicul Imperiu Roman a impus reunirea forțelor din ținuturile mai importante, înfăptuită de regele Decebal. Statul dac cuprindea, pe la sfîrșitul secolului I e.n., aproape întreg teritoriul patriei noastre. Dar, după temeinice pregătiri din partea Romei, a fost cucerit în timpul împăratului Traian, în urma celor două războaie contra dacilor lui Decebal (101—102 și 105—106 e.n.), în care dîrzenia și vitejia dacă nu au fost cu nimic mai prejos decît măiestria militară romană. Traian „a ocupat munții întăriți"... „cu mari primejdii, colină după colină"... scrie Dio Casius. „Cînd văzu Decebal că toată țara e în mîinile dușmanilor, el însuși fiind în primejdie de a fi luat prizonier, și-a curmat zilele. Capul său fu dus la Roma... Fură descoperite și comorile lui Decebal, deși erau ascunse sub rîul Sargitia, din apropierea capitalei sale"[17]. Prada de război dusă la Roma a fost evaluată de Criton, medic militar care l-a însoțit pe Traian în expedițiile sale, în scrierea sa *Geticele*, păstrată fragmentar, la „cinci milioane de livre de aur, o cantitate dublă de argint, în afară de cupe și lucruri (scumpe) depășind orice prețuire, apoi turme și arme și peste cinci sute de mii de bărbați cît se poate de potriviți pentru luptă, împreună cu armele lor"[18]. Astfel s-a încheiat o primă și îndelungată perioadă de viețuire a omului în spațiul carpato-danubiano-pontic. Importantă și din punct de vedere etnografic, nu numai istoric. Descoperirile arheologice, ca și sumarele mențiuni din scrierile anticilor atestă străvechea și permanenta lui locuire. Aceasta se leagă de varietatea naturii și a resurselor ei, importanța lor interzonală și interregională, care au dus la intensificarea schimburilor de bunuri economice și culturale.

Astfel, și în domeniul culturii spirituale, ca și în cel al culturii materiale, fondul de veche tradiție tracică a fost întregit cu forme și creații mediteraneene. În această privință nu pot fi trecute cu vederea cele scrie de savantul Mircea Eliade, în introducerea la valoroasa sa sinteză *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, în care a prezentat ceea ce este esențial în religia geto-dacilor și cele mai importante tradiții mitologice și creații folclorice ale românilor :„Dacă vrem să vorbim de « continuitate », ea trebuie căutată la un nivel mai adînc decît cel circumscris de istoria geto-dacilor, a dacoromanilor și a descendenților lor, românii. Căci cultul lui Zalmoxis, de exemplu, la fel ca și miturile, simbolurile și ritualurile care stau la baza folclorului religios al românilor, își au rădăcinile într-o lume de valori spirituale care precede apariția marilor civilizații ale Orientului Apropiat antic și ale Mediteranei. Ceea ce nu vrea să spună, totuși, că toate concepțiile religioase ale geto-dacilor sînt cel puțin « contemporane » cu cele pe care le descifrăm în tradițiile populare românești. S-ar putea ca un obicei agrar din zilele noastre să fie mai arhaic decît, de exemplu, cultul lui Zalmoxis. Se știe că anumite scenarii mitico-rituale, existente încă la țăranii din Europa centrală și sud-orientală la începutul secolului XX, păstrau fragmente mitologice și ritualuri dispărute, în Grecia antică, înainte de Homer"[19].

---

[17] *Ibidem*, p. 237.

[18] *Ibidem*, p. 685—689.

Identificarea supraviețuirilor din fondul cultural traco-dacic impune nu numai temeinica studiere a culturii spirituale românești, ci și a etniilor actuale din spațiul în cuprinsul căruia a trăit neamul mare al tracilor. Analiza comparativă a creațiilor și manifestărilor culturale ar putea pune în lumină reminiscențele dintr-un fond comun, tracic, ca și elementele împrumutate din lumea mediteraneană și orientală apropiată, pe lîngă cele care le-au întregit în cursul vremurilor, prin creații specifice ori prin împrumuturi.

O a doua etapă în plămădirea fondului cultural originar românesc a început o dată cu ocuparea Daciei de către romani, în urma înfrîngerii din anul 107 e.n., și s-a încheiat cu retragerea armatelor și administrației imperiale în sudul Dunării, în anul 272 e.n., din ordinul lui Aurelian. „Deși războiul era terminat în vara anului 106, împăratul Traian a mai întîrziat în Dacia pînă în primăvara anului următor, cînd se întoarce la Roma pentru a-și serba triumful. În timpul petrecut în Dacia după sfîrșitul războaielor, el s-a ocupat de organizarea provinciilor cucerite"[20]. Noua provincie romană cuprindea zonele mai puțin expuse și mai bogate în resurse economice, din centrul și vestul Transilvaniei, unde se aflau importantele zăcăminte de sare și metale, pe lîngă terenuri favorabile agriculturii, pomiculturii, viticulturii, creșterii animalelor etc., din Banat, Oltenia și vestul Munteniei, care, pe lîngă variate resurse economice, erau străbătute de importante drumuri de acces spre cele centrale. Cea mai mare parte din Muntenia, Dobrogea și sudul Moldovei au fost cuprinse în limitele Moesiei Inferioare. O bună parte a ținuturilor locuite în antichitate de triburile dacice au rămas însă în afara provinciilor romane[21]. În aceste teritorii trăiau dacii liberi, ale căror incursiuni, alături de alte populații, au creat multe greutăți imperiului, pînă la retragerea stăpînirii romane în sudul Dunării. Probabil spre aceste teritorii s-a refugiat o parte din populația regiunilor ocupate. Cea mai mare parte a rămas în vetrele străbune, din numeroasele și bine adăpostitele compartimente reliefale, numite pînă în zilele noastre „țări".

Prezența populației autohtone în Dacia romană este atestată de amplele lucrări executate în vederea asigurării stăpînirii și valorificarea resurselor ei, prin construirea unei solide rețele de drumuri, jalonate cu cetăți și așezări administrativ-economice, cu construcții masive, cum erau cele din capitala provinciei, Ulpia Traiana Sarmizegetusa, întemeiată de Traian în Țara Hațegului, din Apulum, care era principalul centru administrativ-economic etc. Construirea lor a necesitat, pe lîngă meșteri iscusiți, și alte numeroase brațe de muncă, furnizate în parte de populația înrobită, care avea îndelungate tradiții în valorificarea resurselor economice. De aceea a fost angajată, desigur, pentru procurarea diferitelor materiale, extragerea, cioplirea și transportul pietrelor pentru ziduri și arderea varului, procurarea, cioplirea și transportul materialului lemnos, confecționarea cărămizilor etc. Concludente sînt în această privință, prin frecvență și amploare, urmele exploatărilor principalelor bogății ale subsolului, cum sînt gropile rămase în urma extragerii sării la Dej, Cojocna, Turda, Ocna Mureș etc., gropile din care s-au extras oxizii de fier din Munții Poiana Ruscă, „ierugile" care șănțuiesc vîrful Corabiei, grotele uriașe din Cetatea Roșiei, vasta rețea de galerii, cu profil oval, din care s-a extras aurul în Munții Apuseni și movilele de prundiș din lungul rîurilor, mai ales a Arieșului, făcute de spălătorii de aur, în timpul ocupației romane în Dacia [22]. Desigur, nu întîmplător, primul procurator cunoscut al minelor din Dacia, Ulpius Hermias, libert al împăratului Traian, este atestat la Ampelum, lîngă Zlatna, localitate cu așezare centrală în cadrul patrulaterului aurifer din Munții Apuseni [23].

---

[19] M. Eliade, *op. cit.*, p. 17.

[20] *Izvoare privind istoria României*, I, p. 506–509.

[21] *Istoria României*, I, p. 348.

Populația autohtonă avea îndelungate tradiții în valorificarea variatelor și importantelor resurse economice; de aceea a fost angajată, desigur, în masă, în toate activitățile productive, pentru satisfacerea cerințelor provinciale și imperiale. Astfel, în condițiile conviețuirii mixte și a complexelor activități productive, sub îndrumare și stăpînire romană, a avut loc procesul de romanizare a populației autohtone. De aceea, termenii de bază din toate domeniile culturii materiale românești sînt de origine latină, începînd cu cei din așezări și construcții, continuînd cu cei din agricultură, pomicultură, viticultură, din creșterea animalelor și apicultură, din alimentație, îmbrăcăminte și alte ocupații casnice, din meșteșugurile tradiționale : prelucrarea lemnului, prelucrarea produselor agroalimentare, prelucrarea țesăturilor de lînă și a pieilor, extragerea și prelucrarea metalelor etc. Termenii de origine latină, alături de cei cca 160 păstrați din limba geto-dacilor, dintre care îi menționăm pe cei de *bordei*, *cătun*, *gard*, *vatră*, din domeniul așezărilor, *țarină*, *mazăre*, *strugure*, *sîmbure*, *păstaie*, din cele al cultivării plantelor, *baci* (?) *brînză*, *cîrlan*, *mînz*, *străghiată*, *soric*, *sterp*, *urdă*, *zăr*, din cel al creșterii animalelor și al prelucrării laptelui etc., atestă, ca și descoperirile arheologice, vechimea, continuitatea și unitatea culturii autohtonilor în cuprinsul spațiului carpato-danubiano-pontic, dezvoltate în condițiile modului sedentar de viață și al ocupațiilor mixte [24]. Termenii de bază au fost întregiți în cursul secolelor cu termeni mai noi, care ne dezvăluie în principal stăruințele și iscusința depusă pentru îmbunătățirea condițiilor de muncă și de trai. De aceea, procesul permanentei întregiri și înnoiri în creațiile din domeniul culturii materiale e mai evident decît cel al culturii spirituale.

Religia geto-dacilor era politeistă, ca și a grecilor și romanilor, sub a căror influență a evoluat. Influențele grecești au fost preluate indirect, prin marii preoți, deveniți principalii sfetnici ai regilor, și în aceste condiții n-au putut eclipsa îndelungatele tradiții din domeniul vieții spirituale a maselor. Influențele romane au fost preluate direct, prin conviețuirea impusă de activitățile productive, care au generat, din timpuri străvechi, principalele creații și manifestări din domeniul vieții spirituale, alături de cele în legătură cu împlinirile din ciclul vieții. Stabilirea supraviețuirilor din fondul cultural originar românesc impune temeinice studii comparative cu cele ale altor etnii romanice. Aceasta cu atît mai mult cu cît perioada de formare a poporului român coincide cu încreștinarea sa. Ca urmare, creațiile și manifestările tradiționale din domeniul vieții spirituale au fost dublate de practicile cultice creștine, în care preoțimea, pe lîngă învățăturile pentru ascultare, supunere, milostenie etc., se străduia să combată cele străvechi, în care erau exprimate dorințele și temerile din ciclul anului, în legătură cu activitățile productive, cu securitatea și sănătatea oamenilor, ca și cele din ciclul vieții, de la naștere, nuntă, moarte și cultul strămoșilor.

---

[22] *Ibidem*, p. 350–352.

[23] V. Butură, *Etnografia poporului român*, Cluj-Napoca, 1978, p. 416–430; N. Maghiar, Șt. Olteanu, *Din istoria mineritului în România*, București, 1970, p. 47–92.

[24] *Istoria României*, I, p. 358.

Creștinismul a apărut în ținuturile sărace din partea răsăriteană a Mării Mediterane, care făceau parte din întinsul Imperiu Roman, măcinat de contradicții, frămîntat de nedrepte stări social-economice, dintre sclavi și stăpînii atotputernici, o lume în care masele trăiau în mizerie, iar conducătorii și exploatatorii lor în belșug și desfrîu. Din regiunea mediteraneană s-a răspîndit în regiunile învecinate, în primul rînd în provinciile stăpînite temporar de Roma, cum a fost cazul și în spațiul carpato-danubiano-pontic. Un „element important și caracteristic de unitate spirituală și mijloc de rezistență în raporturile cu migratorii și nu mai puțin probant pentru conștiința apartenenței spirituale la lumea și civilizația romană l-a constituit adoptarea creștinismului de către poporul român, el fiind cel mai vechi popor creștin din această parte a continentului. Implantat încă din secolele II—III în zonele geto-dace cucerite de romani prin prozeliți ai noii religii făcînd parte din armată, administrație sau veniți aici în calitate de coloniști, creștinismul s-a extins rapid în secolul al IV-lea după edictul de la Milan, emis în 313, prin care a dobîndit o recunoaștere oficială în Imperiul Roman și a început, parțial, să beneficieze de sprijinul statului. Răspîndit prin intermediul limbii latine, creștinismul a contribuit la uniformizarea vieții spirituale a poporului nostru la dimensiunile spațiului carpato-danubiano-pontic și i-a departajat *ab initio* pe români de populațiile migratoare păgîne"[25].

Creștinismul, ca reformă religioasă, a urmărit atenuarea accentuatelor contradicții social-economice, atenționînd pe cei care oprimau și exploatau masele, oferind mîngîiere și un suport moral celor săraci și desconsiderați, îndrumînd pe cei puternici și bogați să fie milostivi și darnici cu cei oropsiți de ei, de soartă, pe care-i îndemnau la ascultare și supunere, preconizînd răsplata faptelor bune și rele din viața pămîntească în viața din lumea cealaltă, împărțită în Rai și Iad. Învățătura Creatorului biblic a fost propovăduită în creștinism de trimisul Domnului, Iisus. Învățătura veche, biblică, precreștină, consemnată în Vechiul Testament, a fost desăvîrșită de una specifică, în Noul Testament.

La baza credințelor și manifestărilor se situau dorințele și temerile străvechi, de împlinire a vieții și muncii, de prevenire a factorilor malefici. Locul zeilor l-a luat ceata sfinților, îndepărtați de pămînteni în înaltul cerului, care au preluat puterile sacrale ale antecesorilor. Învățăturile propovăduite de trimisul Tatălui Ceresc în Asia anterioară s-au răspîndit în cuprinsul Imperiului Roman, în provinciile stăpînite temporar cum a fost Dacia, apoi tot mai departe de acestea. Ele au fost răspîndite de apostoli, ucenici etc., fiind consemnate în *Evanghelie* de către cei patru apostoli : Matei, Marcu, Luca și Ioan.

---

[25] I. I. Russu, *Limba traco-dacilor*, București, 1967, p. 203—204, 215—216.

Practicile religioase creștine au fost expuse în cărți de cult. În *Minei* sînt enumerați 365 de sfinți și aniversări în zilele din cursul anului liturgic, care începea la 1 septembrie și se încheia la 31 august. În *Octoih* sînt cuprinse cele 8 glasuri în care au fost transpuse texte religioase adecvate în muzică de tradiție ortodoxă-bizantină, succedîndu-se în săptămînile din cursul anului, iar în *Molitvelnic* se arată rînduielile diferitelor slujbe oficiate în momentele mai importante din ciclul vieții, la naștere, nuntă, moarte etc., din ciclul anului, începînd cu Anul Nou pînă la sfîrșitul lui, oficiate în interiorul bisericii ori în exteriorul ei, pe malul apelor la Bobotează, cînd se sfințea apa mare sau aghiasma, păstrată peste an, în țarini pentru rodul lanurilor, în pășuni pentru hrana animalelor, în locuințe pentru prevenirea relelor, vindecarea bolnavilor etc. Acestea erau întregite de alte cărți de cult, cu detalii asupra slujbelor, vieții sfinților. Slujbele religioase obișnuite, duminicale, alternau cu cele în care se aniversau momente mai importante din viața sfinților, în primul rînd a trimisului Creatorului pe pămînt, pentru îmbunătățirea rînduielilor nedrepte, social-economice, din lumea antică. Acestea nu au fost stabilite la întîmplare, ci în funcție de ciclul anului, legat de cel al vegetației, care din timpuri străvechi a generat credințe și practici, începînd cu cele de fertilitate, cu cultul soarelui, pămîntului etc., continuînd cu zeii care au preluat o parte din sacralitățile acestora, înlocuiți în creștinism de ceata sfinților. De aceea, nu întîmplător, cele mai multe obiceiuri din fondul cultural originar coincid cu principalele cicluri de sărbători creștine, din iarnă și primăvară, cu cele din preajma echinocțiului de primavară și toamnă, a solstițiului de vară etc., ale căror date s-au schimbat o dată cu calendarul.

Poporul român era o prelungire a latinității pînă la marginile Europei Orientale, dar invaziile popoarelor nomade din stepele Asiei și răsăritul Europei l-au izolat și încercuit de lumea mediteraneană, mai ales în urma apariției slavilor și bulgarilor în sudul Dunării și după venirea ungurilor în Panonia. Așezarea acestora, ca și împrejurările istorice, au dus nu numai la izolarea sa, ci și la adoptarea slavonei în cancelariile domnești din Moldova și Țara Românească, precum și în practicile cultice. S-au tradus în slavonă cărțile de cult, *Evanghelia*, *Mineiul*, *Molitvelnicul* etc., și astfel slujbele duminicale și cele speciale, de împlinire a variatelor dorințe colective și individuale, au devenit niște scenarii, desfășurate într-o limbă necunoscută maselor, cu cîntări în opt glasuri de tradiție ortodoxo-bitzantină [26].

Limba română s-a introdus treptat în practicile cultice, începînd din secolul al XVII-lea, din timpul lui Matei Basarab și Vasile Lupu, cînd s-a tipărit *Cazania*, în care erau explicate evangheliile, s-a continuat în timpul lui Șerban Cantacuzino, cînd s-a introdus citirea evangheliilor în limba română, și s-a intensificat în timpul lui Constantin Brâncoveanul, cînd s-au tradus și alte cărți de ritual, prin stăruințele lui Antim Ivireanul [27]. Pînă atunci au fost accesibile maselor numai predicile preoţilor, tălmăcirea evangheliilor în sărbători şi cele pe care le ţineau cu ocazia slujbelor speciale, din ciclul vieţii şi al anului. Predicile erau strîns legate de viaţa şi preocupările maselor, din rîndul cărora se recrutau preoţii şi puţinii ştiutori de carte care îi secondau, rînduieli greu de însuşit nu numai datorită limbii, ci şi alfabetului chirilic. În ambianţa mistică a slujbelor, în cîntări şi destindere, gîndurile se îndreptau mai mult spre vitregia vremurilor şi greutăţile traiului decît spre înălţimile cerului. Bătrînii trudiţi de ani adormeau prin stranele în care s-au succedat strămoşii, bărbaţii se clătinau pe picioare obosiţi de munci şi drumeţii, cei tineri visau împlinirea vieţii şi fericire. Babele, prin strane, miroseau busuiocul, calapărul, lemnul Domnului şi alte flori băbeşti, ca să nu le fure somnul, iar femeile supravegheau copiii, neastîmpăraţi chiar şi în biserică [28].

---

[26] *Istoria militară a poporului român*, I, București, 1984, p. 216.

În aceste condiţii s-au păstrat obiceiurile poporului român ca reminiscenţe din fondul cultural originar, din străvechile culturi ale sacralităţilor primare, soarele, pămîntul, apa etc., din rituri agrare, de trecere, de fertilitate etc., unele mai aproape de practicile iniţiale, altele în stadii mai evoluate, iar o parte şi-au pierdut în timp semnificaţiile iniţiale, constituind prilejuri de desfătare a colectivităţilor săteşti. Deşi ele au fost combătute de preoţime, masele nu au renunţat la ele, deoarece constituiau, alături de creştinism, un al doilea suport moral în viaţa materială şi spirituală, în condiţiile vitrege ale trecutului.

BREF APERÇU DES COMPOSANTES DE LA CULTURE SPIRITUELLE ROUMAINE

(Résumé)

Cette étude qui, en fait, n'est que l'un des chapitres d'un ouvrage plus ample, intitulé *Dimensions de la spiritualité du peuple roumain*, examine l'unité géographique, économique et culturelle de l'espace compris entre les Carpates, le Danube et la Mer Noire, de même que les croyances et les manifestations du domaine de la vie spirituelle de la civilisation géto-dace, dont témoignent les sanctuaires et l'iconographie géto-daces, telle que nous l'ont conservée les objets en or, argent et céramique et les notes de quelques-uns des auteurs antiques (Dioscorides, Platon, etc.) sur les connaissances et pratiques médicales des Géto-Daces.

L'auteur y retrace les étapes de la formation du fonds culturel roumain originaire, les croyances fondées sur « les désirs et les craintes ancestraux, invocations bénéfiques pour la vie et le travail, puissants remèdes contre les maléfices », croyances et pratiques d'un peuple constituant le prolongement de la latinité aux confins de l'Europe Orientale, d'un peuple dont l'histoire fut une série de dures épreuves, d'invasions dévastatrices auxquelles il a su survivre héroïquement.

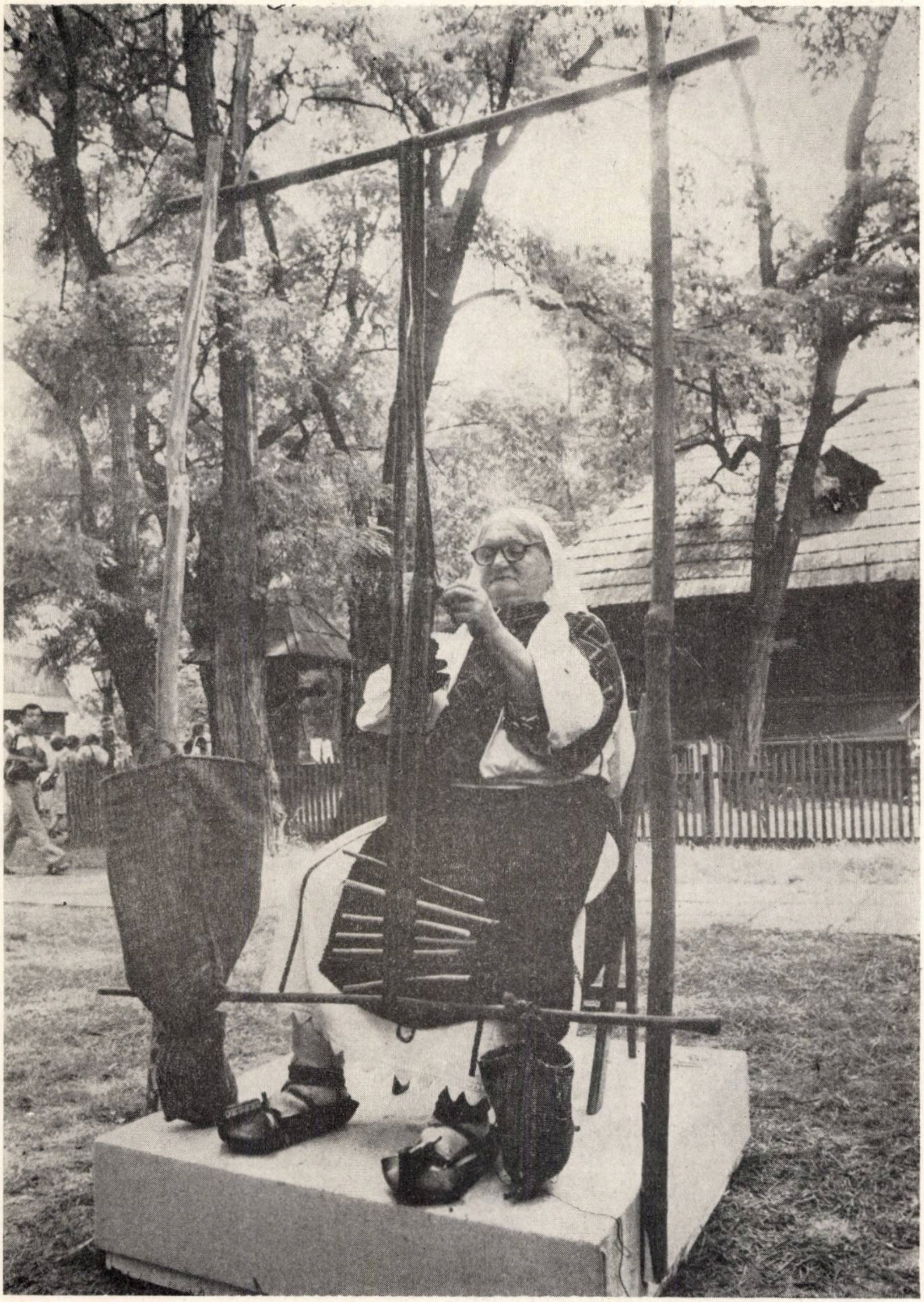
---

[27] N. Cartojan, *Istoria literaturii române*, I, Bucureşti, 1940, p. 5–13.

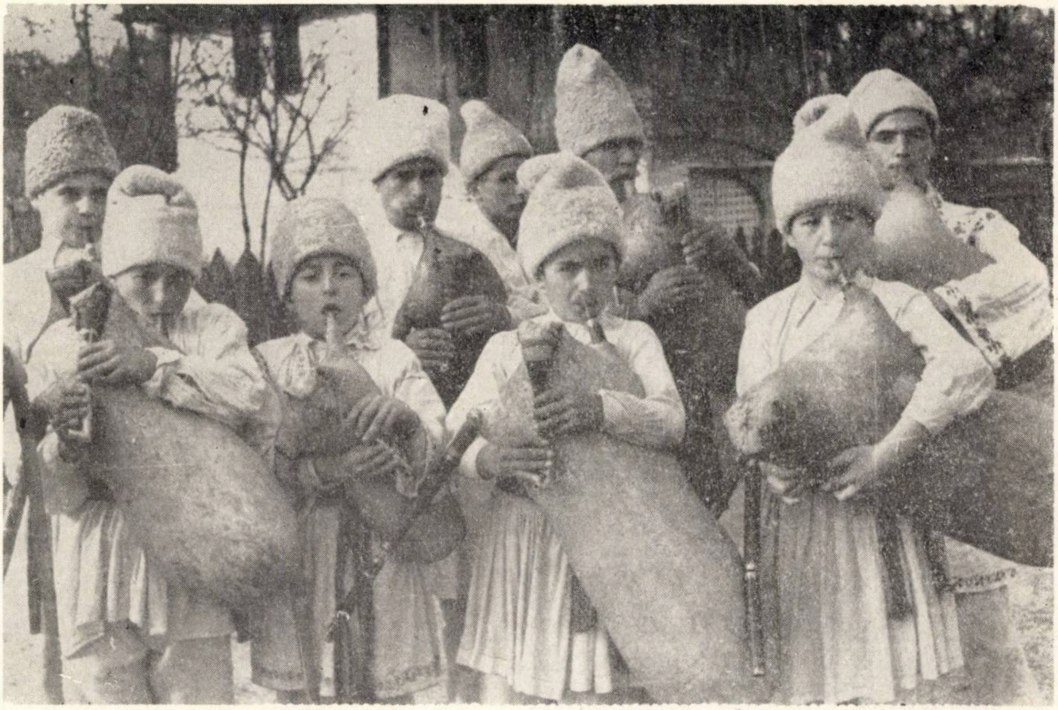
[28] *Ibidem*, III, p. 213–214.

Mariana Sofonea – fiica – meşter cojocar din Drăguş – Braşov.

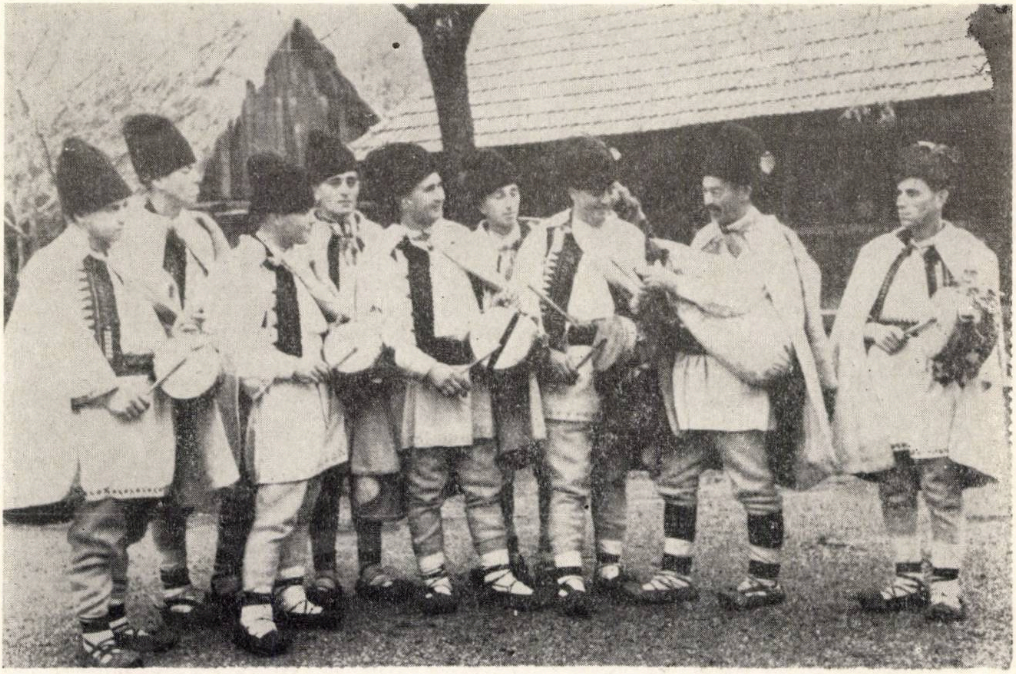
Dumitru Sofonea – meşter cojocar din Drăguş – Braşov.



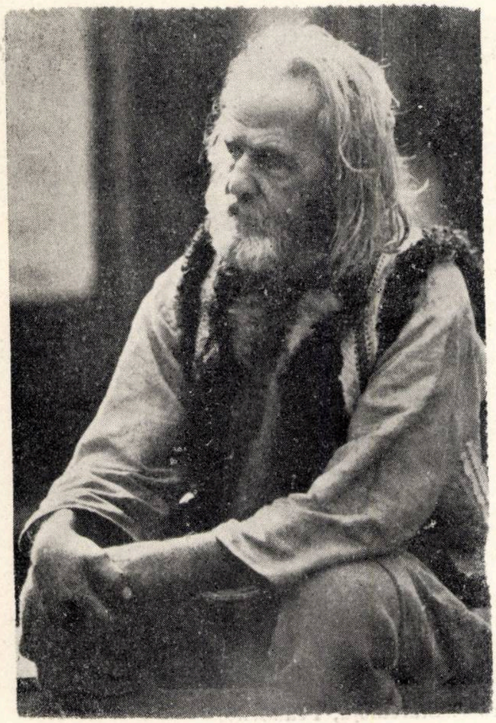
Meşter popular — Ţesut de brîie — Hunedoara.



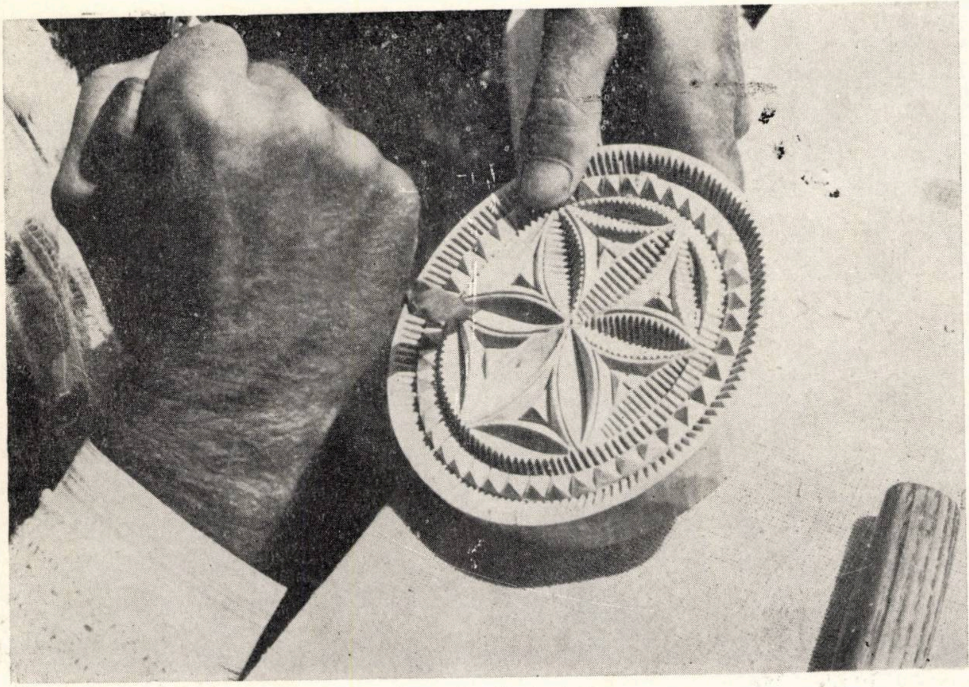
Cimpoieri din Bătrîni, com. Starchiojd, Prahova.



Dubaşi din Hunedoara.



Bătrîn din Bucovina în port popular.



Tipar de caş din Vrancea.

FIGURI DE RAPSOZI POPULARI : ANA DUMUȚĂ

PAMFIL BILȚIU

Viața plăsmuirilor anonime este întreținută de colectivitățile sătești, de indivizii înzestrați ai acestora, dintre care unii se disting ca adevărate personalități ale vieții spirituale tradiționale românești. În galeria acestora ocupă un loc aparte și Ana Dumuță din Băița de sub Codru.

Localitatea purtînd acest nume este așezată în partea de sud-vest a județului Maramureș, pe cursul cu mic debit al văilor Potoc, Băița și Plesca, văi ce au mai mult caracter de șuvoaie temporare[1]. Localitatea se întinde pe o suprafață de 69 de kilometri pătrați, la 20 km de orașul Baia Mare și 20 km de orașul Cehu Silvaniei. Așezarea se mărginește la sud-est cu localitățile Urmeniș și Tămășești, la nord cu Asuajul de Sus, la est cu Asuajul de Jos și Rodina, la vest cu satele Odești și Stremți.

Avînd un relief specific regiunilor deluroase, solul slab productiv nu a permis practicarea unei agriculturi intensive, fapt ce a dus de timpuriu la înflorirea meșteșugurilor. Din vremuri străvechi, locuitorii acestei vetre s-au ocupat cu spălarea aurului, respectiv a nisipurilor aurifere în micile băi de la poalele Codrului, fapt pentru care ei au fost denumiți băițeni, adică lucrători în băițe[2]. De aici, așa cum arată cercetările, provine și denumirea localității, care nu este altceva decît un diminutiv de la baie (mină)[3].

Locuitorii din Băița de sub Codru au îmbrățișat, concomitent, exploatarea pădurilor și prelucrarea lemnului. La sfîrșitul veacului trecut activau în sat o sumedenie de șindrilari[4]. Locuitorii satului se mai îndeletniceau cu tîmplăria, nu puțini erau constructori de case, dar mai cu seamă vestiți lădari. Lăzile de Băița, din lemn de fag, decorate prin sculptare, horjire, s-au bucurat de o largă circulație, fiind duse cu căruța și în satele de peste Codru. Se vindeau la tîrgurile de la Ariniș și Cehu Silvaniei. Între cele două războaie mondiale, activau la Băița nu mai puțin de 18 lădari[5].

Odinioară băițenii au îmbrățișat pe scară largă olăritul. Așa cum arată cercetările, în această așezare au activat mulți olari, ceramica nesmălțuită și nelustruită de Băița fiind renumită[6]. Lucrată grosolan,

---

[1] Sabina Julean, *Monografia unei informatoare. Ana Dumuță*. Lucrare de diplomă, prezentată la Facultatea de Filologie din Cluj-Napoca, 1976, p. 5.

[2] Pètri Mòr, *Szilagy vàrmegye monographia*, vol. IV, Budapest, 1902, p. 109.

[3] *Ibidem*.

[4] Dionisie Stoica și Ion P. Lazăr, *Schiță monografică a Sălagiului*. Șimleul Silvaniei, 1908, p. 194–195.

[5] Hedviga Formagiu, Milcana Punceu și Smărăndița Honciu, *Băița, un centru de lădari necunoscut*, în *Marmația*, Baia Mare, 1969, p. 81.

[6] Dionisie Stoica și Ion P. Lazăr, *op. cit.*, p. 194–195.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 6, p. 565–578, București, 1989

ornată simplu cu vopsea extrasă din pămînt, ceramica de Băița prezenta similitudini cu ceramica de Săcel și circula intens în sate din zona Chioar, pe Valea Someșului. Era produsă desigur și pentru a satisface nevoile locale și ale zonei, avînd căutare la tîrgurile de la Asuajul de Sus (Tîrgul cepelor) și la cel de la Ariniș. Tradiția, reprezentată cîndva prin cei peste 30 de olari, mai este perpetuată astăzi doar printr-un singur meșter, Gavril Pop.

Prima atestare documentară a satului datează de la 1475, cînd apare sub numele de Moso Bánya. Atunci, potrivit unei mențiuni, băițenii plăteau dări lui Dragfy. În aceleași liste de biruri ale lui Dragfy Gaspar satul apare menționat la 1543, precum și la 1549, cînd băițenii plăteau dări văduvei lui G. Dragfy. La 1570 aflăm menționat în documente că iobagii din această așezare plăteau dări, după poartă, împăratului [7]. Satul apare menționat apoi la 1622, cînd întreaga așezare este pustiită de turci. Tot pustie este amintită localitatea și la 1676, cînd pămînturile ei se împart în moșii între Kapi Gyongy, Ostrasich Borbala și Betlen Farkasné. La 1738, potrivit unei statistici, în sat existau 14 familii de români, care aveau și un preot ortodox [8]. La 1797, localitatea s-a distins în susținerea războiului prin cîțiva nobili locali : Toma Ioan, Popa Urs, cantor Vancea Gyorgy, morarul Morar Niculai [9]. O statistică de la 1847 ne arată că satul era intens populat, numărînd 1151 de locuitori, dintre care 526 romano-catolici și 514 israeliți, iar o statistică din 1890 ne arată creșterea numărului de locuitori la 1500, numărul caselor fiind de 271. La 1891, ființa o școală cu 90 de elevi, dintre care știau scrie și citi doar 64 [10]. La 1895 numărul gospodăriilor era de 255, vatra satului însumînd 6902 holde cadastrale [11]. La 1896 aflăm că a fost edificată școala, iar la 1899 s-a început edificarea bisericii de piatră [12]. În 1899 învățător al satului era Ioan Ciule, premiat de George Pop de Băsești. La 1900, același George Pop de Băsești construiește o școală „de model" pe cheltuiala sa [13].

Astăzi băițenii sînt organizați în C.A.P., avînd o suprafață agricolă de 3840 ha, dintre care 2520 ha arabile.

Așezarea se integrează armonios în specificul etnografic al zonei Codru. Odinioară era generalizată în localitate casa bicelulară cu tindă. În interiorul tinzii, la casele cu fete, se afla „rudarul", prin care se etalau hainele de sărbătoare ale fetei. În interior, între piesele de mobilier tradițional, se întîlneau masa încheiată „în cățel", „lavița", „armareul" (etajeră de perete) și lada de zestre lucrată de meșteri locali. Interiorul era împodobit cu ștergari brodate cu motive geometrice țesute „în lătunoi", așezate peste blide de lut, produse în sat sau la Ariniș, unde se presupune că a existat un centru de ceramică vestit în confecționarea blidelor.

---

[7] Pètri Mòr, *op. cit.*, p. 109.

[8] *Op. cit.*, p. 110.

[9] *Op. cit.*, p. 109.

[10] Dionisie Stoica și Ion P. Lazăr, *op. cit.*, p. 194—195.

[11] Pètri, Mòr, *op. cit.*, p. 111.

[12] *Op. cit.*, p. 110.

[13] „Transilvania", XX, 1900, nr. 5, p. 127.

Portul popular se remarcă prin sobrietate și eleganță, prezentînd similitudini cu portul din Chioar și cu cel din Țara Oașului. Femeile purtau cămăși albe brodate și încrețite la mîneci, guler și în partea de jos, rochie albă brodată (sucnă). Pe cap purtau zadii. Bărbații purtau „gaci" din opt sau douăsprezece lați durgălite „în pături", cămașă brodată la guler și mîneci. Peste cămașă purtau „laibere". Pe cap purtau pălării înalte cu struț făcut din pene și elemente vegetale confecționate de fete. Iarna purtau cioareci și căciulă. De asemenea, purtau „șope" (sumane lungi și groase de lînă împodobite cu găitane). Feciorii purtau în semn distinctiv căciuli cu „bartă". În anotimpul friguros, femeile purtau gube „pocoase", adică pieptănate, fără biți, produse la Odești, cîndva un renumit centru de gubari.

Considerăm de o importanță capitală trecerea în revistă a principalelor date biografice ale informatoarei noastre, convinși că ele marchează întreaga ei personalitate.

Ana Nuțurelului, cum este ea denumită în sat, s-a născut la 12 iulie 1921 în Băița de sub Codru, dintr-o familie de țărani mijlocași. Tatăl ei, Ioan Chiriguț, provenea dintr-o familie săracă. Rămas de mic orfan, el va cunoaște de timpuriu toate greutățile vieții. Are norocul să învețe șapte clase, ceea ce nu era puțin la vremea aceea. Școala l-a făcut să înțeleagă mai adînc rosturile vieții, l-a convins că poate deveni un autodidact. Om cu un anumit grad de instrucție, era considerat în sat „bun cărturari", așa încît „n-o fost în sat nici unu' ca el", ne mărturisește fiica lui, Ana. S-a distins și ca bun gospodar, iar în 1918 a fost trimis delegat la Alba Iulia. A fost combatant în primul război mondial și a cunoscut vreme îndelungată viața de prizonierat. Personalitatea tatălui a lăsat urme adînci asupra Anei Dumuță, care îi păstrează și azi o vie și pioasă amintire[14].

Mama Anei, Maria Marchiș, provenea dintr-o familie „rădicată". A fost o figură marcantă a vieții spirituale a satului. Știa cînta, era neîntrecută povestitoare, poseda un repertoriu bogat de plăsmuiri anonime. Maria Marchiș, despre care fiica mărturisește că „femeie proastă n-o fost", frecventa cu regularitate șezătorile, clăcile, nunțile și se pricepea să doctorească vaci. S-a stins tragic, contractînd o maladie de la o vacă, la o vîrstă tînără, care a zdruncinat-o poate cel mai mult pe fiica ei, Ana.

La școala urmată în satul natal, Ana se dovedește înzestrată pentru învățătură și sîrguincioasă, ceea ce îi determină pe învățători să stăruie pe lîngă părinți pentru a continua studiile. A urmat doar patru clase, după care, socotită aptă de lucru, este oprită acasă. Tatăl ei i-a înțeles dorința de a învăța, dar s-a izbit de opoziția mamei, care dorea să continue școala fratele fetei.

Deși a urmat doar patru clase, pasiunea pentru lectură i se trezește de timpuriu. I-a citit cu sete pe poeții noștri clasici : Mihai Eminescu, St. O. Iosif, George Coșbuc. O atrag și poeziile lui Petre Dulfu, fabulele lui A. Donici, proza lui Caragiale. Cel mai mult o impresionau poeziile de război ale lui G. Coșbuc, pe care le consideră duoiase, „de sà lipt'eu de sufletu' omului".

---

[14] Sabina Julean, *op. cit.*, p. 7.

Ana Dumuță s-a confruntat cu numeroase greutăți. La numai 12 ani este nevoită să plece peste Codru la „zdorobd'it cînepă", ca și alte fete din sat, ajungînd în apropiere de Carei, unde a lucrat temporar vreme de șase ani. La vremea căsătoriei, părinții au refuzat să-i dea de soț pe alesul inimii, căsătorind-o împotriva voinței cu Loți Neamțului, un fecior avut din sat.

Numeroase alte necazuri au umbrit viața Anei Dumuță. Dumitru Dumuță, zis Mitru Floarii, consăteanul pe care l-a visat ca soț, este concentrat și trimis pe front. Este greu încercată în 1944, cînd Mitru se întoarce cu un înalt grad de invaliditate. Se căsătoresc, pînă la urmă, în 1945, dar și viața în doi le-a rezervat nu puține greutăți și evenimente zbuciumate. Lipsurile materiale îi determină pe cei doi soți să deschidă o prăvălie cu cîrciumă. Cînd în sat se deschide prima cooperativă de consum, soții Dumuță devin primii ei gestionari. După numai șapte luni, sînt învinuiți de furt și nu li se plătește nimic pentru această perioadă muncită. Pentru a-și putea întreține familia, care tot sporea, Ana este nevoită să coasă cu mașina, iar soțul ei să lucreze ca vizitiu la dispensarul uman din comună [15].

Familia Dumuță a trecut apoi peste alte și alte încercări : moartea a doi gemeni, moartea timpurie a mamei etc. Ana s-a îmbolnăvit în urma acestor necazuri. Astăzi, deși în vîrstă, soții Dumuță mai lucrează în C.A.P. și în gospodăria proprie. Și-au durat o casă nouă, spațioasă, în locul celei sărăcăcioase, cu pămînt pe jos. Sînt satisfăcuți că toți cei șase copii s-au realizat, au urmat școli și facultăți, au întemeiat familii solide.

Repertoriul rapsodului Ana Dumuță este de-a dreptul impresionant. mai întîi prin bogăție, apoi prin varietate. Treptat, în arhiva noastră personală de folclor am tezaurizat peste 150 de plăsmuiri din repertoriul său, fără a fi epuizat tot ceea ce știa, tot ceea ce a depozitat în memoria ei excepțională.

Dimensiunile repertoriului se explică, mai întîi, prin mediul și ambianța spirituală în care s-a format și prin dispozițiile native de a asculta cu interes cîntecele de la depozitarii spirituali ai satului și, mai ales, de la membrii familiei, ca și în cazul altor rapsozi vestiți ai creației noastre populare [16]. Trebuie să avem în vedere că bunica, dar mai ales mama ei, așa cum am menționat anterior, au fost depozitari ai unei impresionante comori de plăsmuiri anonime din repertoriul satului și al zonei. Mama ei manifesta o dispoziție aparte pentru a cînta cînd fiica îi sta alături.

Procesul muncii, în care omul din popor se manifesta în plan spiritual, a jucat un rol important în acumularea repertoriului. Mama ei cînta sau povestea în toate ipostazele muncii pe care o desfășura : la cîmp, în grădină, în casă la tors, la țesut, la desfăcut porumbul etc. De la mama ei, Ana Dumuță a moștenit deprinderea de a munci cîntînd : „Cînd lucram, numa' mă aflam cîntîn".

Procesul de acumulare a pieselor din repertoriu a fost favorizat de o memorie activă impresionantă, care, într-o primă fază, în copilărie, a fost exersată prin învățarea pe dinafară a numeroase poezii din autorii preferați. Ana Dumuță și-a făcut, ca și alți rapsozi și creatori populari, din memorie o adevărată arhivă de folclor, atît muzical cît și literar, fixarea în memorie a plăsmuirilor devenind un moment de răscruce în dezvoltarea și îmbogățirea repertoriului [17]. Prin exercițiu, memoria ei a devenit foarte lucrativă, spontană, așa încît la șezători ori în alte ocazii, ceea ce auzea memora de îndată.

---

[15] *Ibidem*, p. 24—27.

[16] C. Zamfir, *Figuri de interpreți populari : Maria Precup*, în „Revista de folclor", nr. 1—2, 1961, p. 38.

Între calitățile care i-au facilitat acumularea unui repertoriu variat amintim sensibilitatea aparte, gustul artistic, făcînd-o să vibreze la valorile spirituale ale colectivității și să le recepteze.

Repertoriul Anei Dumuță s-a format într-un proces continuu, prin permanenta ei legătură cu plăsmuirile folclorice, prin participarea activă la viața spirituală a satului, printr-o prezență nelipsită la toate ocaziile de manifestare ale ei. La început a fost remarcată la serbările școlare, des ocazionate de sărbătorile naționale, încredințîndu-i-se și roluri în formația de teatru. Anii tinereții au purtat-o des pe la toate șezătorile, unde alături de mama și bunica ei a avut ocazia să audă și să rețină în memorie „cîntările vechi” și colindele.

Vorbind de legătura ei cu viața spirituală a satului, este de menționat că a participat și la jocul duminical, depășind cu destulă greutate îngrădirile pornite din familie. „La patruspräce ai m-am băgat în danț’, da jucăușe io n-am fo’, că fetile care jucau plăteu pă rînd ceatarîșii, îi duceu pă cină. Părinți mnei n-o fo’ oamini să ducă ceatarîșii pă cină, că să făcè o masă mare ca la nuntă, apoi să duceu să înceapă jocul cel mare, așè că io merem la danț’ da numa’ după-amiazăs, pînă sfînță soarile” [18].

La nunți Ana Dumuță a participat intens. Cînd era fată mergea la nunți ca „nună” (prietenă a miresei), iar mai tîrziu nu a lipsit de la nici una ca „socăciță”, fiind chemată atît în satul său cît și în cele vecine : Tămășești, Ariniș, Odești, Urmeniș, Băsești.

Ca fată, Ana Dumuță cînta împreună cu fetele din sat sau striga alături de ele, la toate momentele ceremoniale, deoarece tradiția nu prea îngăduia interpretări solistice. Aceasta nu a împiedicat-o să devină „sufletul nunții”, cum mărturisesc consătenii ei. Prezența ei ca interpretă s-a făcut simțită pe de-a-ntregul la toate ocaziile folclorice : clăci, șezători, botezuri, unde s-a impus ca cea mai bună horitoare din sat. Fiind nevoită o dată să cînte pe scena unui cămin cultural, determinată de fiul ei, pe atunci director, văzîndu-se în fața microfonului și a publicului, a cîntat fără să rețină ce, numai de dragul cîntecului, făcînd abstracție de microfon și de cine o asculta.

La consolidarea repertoriului, în procesul de fixare, un rol aparte l-a jucat structura ei psihică. Ana Dumuță a dat glas cîntecelor sale ori de cîte ori viața, diverse momente ale ei i-au creat dispoziție. „Cîntam cînd mi-o vinit bine să cînt, cînd vinè veselia ori supărarea”.

Repertoriul Anei Dumuță reflectă pregnant concepțiile și aspirațiile ei, gusturile și preferințele ei. Ca și alți rapsozi, ea a știut adapta mereu conținutul cîntecelor tradiționale la gîndurile, aspirațiile, situația ei socială, la frămîntările vieții ei personale și ale colectivității în care s-a format [19]. Ducînd o viață mai mult umbrită de necazuri și greutăți decît dominată de bucurii, preferințele ei s-au îndreptat, mai întîi, către horile de amărăciune și necaz, de oprimare socială, de însingurare și înstrăinare, pe care le denumește global „doine".

---

[17] Ștefania Golopenția, *O poetă populară. Veronica Găbudean*, în „Revista de folclor”, nr. 1–2, 1957, p. 117.

[18] Sabina Julean, *op. cit.*, p. 25.

Trebuie să subliniem că multe dintre piesele din repertoriul Anei Dumuță sînt un reflex al unor evenimente dramatice cu care s-a confruntat permanent. Piese precum *Tătă lumea-i dintr-on neam*, *Fi-u-ai, tu părutul meu*, *Peline, dară peline* sînt o rezultantă a căsătoriei nefericite pe care i-au impus-o părinții, evocînd acele vremuri cînd la casa socrilor era tratată întocmai ca o străină.

Multe cîntece precum *Duce-m-aș, drumu' nu-l știu*, *Și-am trecut, lume pîn tine*, *Năcăjită-s, fără modru* i-au slujit drept mijloc de alinare în alte grele încercări prin care a trecut, amintite de noi mai sus. Cîntecul devine petru ea o formă de mediere cu necazul, un mijloc de restabilire a echilibrului psihic. Nu întîmplător ne-a mărturisit : „horile îs de stîmpărare, la omu cu supărare, că ele îți mîngîie năcazu, ostuiesc răni". Cele relatate nouă vin în acord cu versurile cîntecului *Mi-o făcut mama gura:* „Să mă ostuiesc cu hori, / Ca și alta cu surori".

Cîntecele Anei Dumuță sînt semnificative și capătă importanță și pe linia ei de exponent al frămîntărilor și aspirațiilor colectivității în care a trăit, care în trecut s-a confruntat cu cele mai mari lipsuri și nevoi materiale. Unele piese precum *Bată-l focu și focu'*, *Duce-m-aș, drumu nu-l știu*, *Coboi, soare, di pă dial*, *Să mă văd Codru' trecut* evocă o realitate istorică concretă a locuitorilor satului din trecut. Datorită sărăciei, erau siliți să ia drumul pribegiei, în căutare de lucru. „Mulț' băițeni băteu st'ini și scînduri în ferești și mereu la lucru în parte, o' pă nopsam" (cu ziua). Alături de soții lor, femeile „treceu Codru la zdorobd'it de cînepă în parte că la Băița cînepă nici nu să face. Cînd treceu Codru' își luau cîte-o ramură să își amintească de sat, de ce-o lăsat, de a lui de acasă" [20]. Cele relatate sînt un reflex vizibil în cîntecele cu titlul amintit : „Codrule, dragă, Codrule, / Lasă-mă să trec prin tine / Cu mn'ica nu te-oi strîca, / Nma' doare cu-o rămurea. / Mi-oi rupe-o creangă di tine / S-o duc, Codrule, cu mine".

Expresia durerii celor care sînt nevoiți să-și lase satul revine ca un laitmotiv în multe dintre cîntecele Anei Dumuță. „Numa-atîta mi-i mai jele /, Că din satu' meu n-aș mere /. Numa-atîta-m pare rău, / Pînă ies din satu' meu".

Problema plecărilor din sat a constituit una din temele rodnice ale folclorului nostru liric. Încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, procesul de dezvoltare a capitalismului în țara noastră aduce reale schimbări în viața satului. Mulți dintre țărani, împinși de nevoi și atrași de vraja unei vieți mai bune, își părăsesc satul, îndreptîndu-se spre regiuni, chiar țări îndepărtate. Ecoul spiritual al acestor evenimente îl constituie cîntecele de înstrăinare. În ele se oglindesc aspecte diferite ale procesului ruperii de sat, tot zbuciumul sufletesc pe care creația noastră l-a prins și cristalizat în forme de mare valoare artistică [21]. Cîntecele Anei Dumuţă ne slujesc drept exemple ilustrative pe această linie. Ele au nu numai o funcţie estetică, ci îndeplinesc şi rosturi de veritabile documente sociale. Avem ocazia să constatăm cum creaţia populară nu rămîne indiferentă faţă de viaţa oamenilor ci, dimpotrivă, ea este o reflectare fidelă a acesteia, luînd forme şi accente diferite, după cum omul este încercat de o situaţie sau alta [22]. Cele relatate de către interpretă pot constitui o confirmare în acest sens : „Apoi tîngurile doinelor c fo' la mulţ' leac la suflete, c-o alinat doruri, o ostoit năcazuri şi alinat răni".

---

[19] Ștefania Golopenția, *op. cit.*, p. 121.
[20] Sabina Julean, *op. cit.*, p. 5.

Deşi producţiile lirice ocupă trei sferturi din repertoriul Anei Dumuţă, o anumită structură sufletească, anumite gusturi au făcut-o refractară la unele compartimente ale acesteia. Aici a jucat un rol important şi tradiţia familiei. Cu excepţia a două, trei piese, Ana Dumuţă nu a receptat cîntecele de lume, petrecere şi veselie, pe care le socoteşte total nepotrivite firii sale. „Horile de veselie, dacă le-aş zîce, aş fi ca şi cum aş purta haine roşii"[23].

Atmosfera dramatică a frontului, trăită şi povestită cu har de tatăl ei, dar şi de către soţ, în urma tragediei căreia i-a căzut victimă în timpul celui de al doilea război mondial, a cimentat legătura ei cu cîntecele de cătănie şi război. De altfel, din cele ce ne-a povestit reiese că nu a rămas indiferentă nici faţă de episodul încorporării tinerilor de odinioară, care privea întreaga colectivitate. Drept consecinţă, horile de cătănie şi război le cîntau tinerii la încorporare, dar ecoul le era prelungit prin colportarea lor de către familiile celor plecaţi. Prin plecarea la oaste se producea o breşă în fiecare familie, iar prin cîntec se acţiona pentru refacerea echilibrului ei sufletesc.

Participarea ca „nună" şi ca „socăciţă" la spectacolul nunţii i-a facilitat cunoaşterea amănunţită a cîntecelor şi strigăturilor întregului ceremonial, odinioară foarte bogat în satele codreneşti. Cîntecele *Săracile fetile* şi *Cîtu-i lungu' pă su' soare*, legate de „îmbălţuitu' miresei" ori plecarea la cununie, ca şi strigăturile tonifiante care abundau, poate mai mult chiar ca în alte zone, la nunţile codrenşti, le-a asimilat prin participarea directă la acest amplu spectacol care antrena odinioară întreaga colectivitate.

Unele cîntece capătă o importanţă aparte datorită valorii lor documentare, cum ar fi *Ieşi, afară, soacră mare*, care altădată marca o secvenţă specifică nunţilor codreneşti, constînd în aducerea hainelor miresei la casa mirelui, după prescripţii îndătinate.

Vocaţia aparte pentru repertoriul liric nu a împiedicat-o pe Ana Dumuţă să recepteze cu predilecţie poezia colindelor, care în spaţiul zonei este de o mare bogăţie şi varietate. Cele peste 45 de piese de colind interpretate de Ana Dumuţă reflectă, mai întîi, amploarea deosebită a repertoriului de colinde al satului, fiind, cele mai multe, auzite de la mama şi bunica ei.

Colindele din repertoriul rapsodului se evidenţiază prin valoarea lor documentară, capabilă a ne ilustra multitudinea motivelor care au circulat în spaţiul zonei, dar mai cu seamă în satul natal, unde această specie a găsit un teren extrem de prielnic unei bune conservări, pînă astăzi, într-o infinită gamă de categorii tipologice și variante. Comparativ cu repertoriul altor localități, colindele Anei Dumuță conțin unele motive care fie nu circulă în alte sate codrenești *(În țărmuri de Dunăriță*, *Ferice-i de-acel domn mare)*, fie lipsesc variantelor din alte sate, individualizîndu-se ca piese de o importanță particulară *(Mă luai, luai*, *Sus în vîrvu' muntelui*, *Pă cè coaste cu vălcei)* etc.

---

[21] Ştefania Golopenţia, *op. cit.*, p. 102.

[22] *Ibidem*, p. 103.

[23] Sabina Julean, *op. cit.*, p. 25.

Factorii care au mijlocit însușirea cu predilecție a acestui repertoriu au fost, mai întîi, atracția pe care a exercitat-o în colectivitate obiceiul colindatului, care, ca și în alte regiuni, avea un pronunțat caracter spectacular și de inițiere. Excela, pe această linie, colindatul feciorilor, cu o secvență de mare atracție, datorită încărcăturii sale care era începutul ritualic al colacului [24].

Mai trebuie amintit faptul că, în familia Dumuță, exista o tradiție a plăcerii și bucuriei aparte de a primi colindători. Un alt factor care a sudat legătura rapsodului cu colinda a fost și atmosfera propice colindatului din perioada postului, întreținută de șezătorile din sat. Referitor la cele 16 variante de colinde-cîntec din repertoriul ei, rapsodul ne-a mărturisit că le-a învățat în șezătoare. Între variantele care se colindau în șezătoare în perioada postului se numără și *Tri păcurărei*. O astfel de relatare este în măsură să ne întărească convingerea că fertilitatea speciei, în spațiul zonei, este generată și de procesul adaptării la colindă a unor cîntece de șezătoare. De altfel, cercetările au și argumentat acest proces. Colindul cu incipitul *Mă luai, luai* aparține, așa cum s-a observat, atît repertoriului colindei, cît și repertoriului de șezătoare [25].

Potrivit tradiției locale, Ana Dumuță denumește colindele-cîntec „corinde de distracție", atenționîndu-ne că nu se colindau la fereastră, ci le dădeau glas mai ales feciorii cînd umblau de la o casă la alta, după cum le ziceau a doua zi cînd membrii cetei feciorilor umblau de la unul la altul pentru a petrece împreună, prescripție ceremonială îndătinată odinioară în Băița sau în alte așezări ale zonei [26], dovadă a multiplelor rosturi ce le-au îndeplinit odinioară.

Beneficiară a unui oarecare grad de instrucție, Ana Dumuță este refractară la descîntec, pe care îl socotește impropriu pentru vremurile noastre și concepțiile ei. „Nu poci crede amu și niciodată n-am crezut în bazaconii de aieste de-a babelor".

În accepția Anei Dumuță, bocetul nu poate fi performat decît în cadrul obiceiului care i-a dat naștere. O astfel de mentalitate derivă din vechi credințe, legate de înmormîntare, vii încă și astăzi în această vatră: „Zîcè că dacă cînț' după mort și nu-i prohod apoi iț' moare oarecine" [27].

---

[24] Pamfil Bilțiu, *Contribuții la studierea obiceiurilor tradiționale de iarnă din zona Codru* în *Tradiții maramureșene*, vol. II, Baia Mare, 1979, p. 117—122.

[25] M. Brătulescu, *Colinda românească*, București, Editura Minerva, 1981, p. 45.

[26] Pamfil Bilțiu, *op. cit.*, p. 122—123.

[27] Sabina Julean, *op. cit.*, p. 13.

Vocația ei aparte pentru genul liric nu a îndepărtat-o total de baladă. Cele două variante : *Toderaș, fecior de crai*, catalogată de Al. Amzulescu la 133(290), și *Nu fi supărată, mamă*, catalogată în același indice la 117(270), sînt și ele în concordanță cu structura spirituală a rapsodului, dacă avem în vedere că balada nuvelistică specifică și zonei Codru evidențiază aspecte dramatice ale vieții și este integrată în sfera liricului [28].

Vocația pentru liric nu i-a îngăduit nici o legătură cu speciile în proză pe care mama ei le cultivase, dar pe care rapsodul nu le-a receptat. Ana Dumuță, de altfel, s-a născut cînd specia era în regres în zonă și practica povestitului mult slăbită : „Nu să pre povestè p-atunci cînd am fo' fată, că nu era nici vreme".

Strigăturile din repertoriul Anei Dumuță se evidențiază și ele ca piese bine realizate artistic, ponderea deținînd-o cele de nuntă, datorită legăturii strînse cu obiceiul, așa cum am mai amintit. Strigăturile din categoria celor de clacă și de joc sînt și ele un reflex al legăturii rapsodului cu aceste ocazii folclorice. Sînt remarcabile prin ascuțișul satirei, de unde și forța lor de biciuire a unor metehne umane (lene, beție etc.) : „Tăt am băut cîte-o țîră / Și-am făcut pînza subțire. / Alta nu bè nici de leac, / Face pînză ca de sac". Sau : „Nană, harnică de lucru, / Să scoală cînd cîntă cucu / Cînd răsare soarele / Să-nvălè cu țoalele".

Memoria ei a conservat doar un cîntec de leagăn, deși a crescut mulți copii. Asta drept urmare a faptului că specia, așa cum au dovedit cercetările noastre, a intrat în regres cu multă vreme în urmă, astăzi fiind tot mai rar întîlnită în spațiul zonei.

Repertoriul Anei Dumuță este în întregime cel al satului. El pune în lumină potențialul creator, adeziunea locuitorilor la viața spirituală tradițională, caracterul conservator al localității, care derivă și din specificul ei de așezare izolată, de arie laterală.

Pornind de la repertoriul Anei Dumuță, raportat la cercetările noastre efectuate în vatra satului, considerăm că se poate vorbi de o vocație aparte pentru liric a întregii colectivități, reflex al unei sensibilități ridicate a acesteia, influențată în mare măsură de climatul social-economic în care a trăit.

Dacă o parte din piesele registrului liric al interpretei conțin motive de largă circulație în spațiul transilvan, multe variante, mai ales cele legate de realitatea etnică a satului, prin motivele și temele pe care le conțin au o valoare de unicat. Piesele din repertoriul Anei Dumuță exprimă un bogat conținut de idei, bine turnat în tipare tradiționale, din care nu lipsește coloritul local, un lexic arhaic care ilustrează vechimea civilizației pe aceste meleaguri.

O trăsătură distinctă a repertoriului cîntăreței este autenticitatea. Dotată cu un ascuțit simț valoric și un gust estetic rafinat, Ana Dumuță a selectat doar ce este mai valoros din fluxul creației orale care a circulat în vatra satului ei natal. A fost, așa cum ne-a și mărturisit, atrasă numai de „horile din bătrîni", fără să o intereseze texte și melodii difuzate prin radio, televiziune sau discuri. Nu a reținut nici acea categorie de cîntece relativ mai noi, de origine cultă, care au luat o destul de intensă circulație orală în zonele județului Maramureș, mai ales Codru și Chioar, chiar Lăpuș.

---

[28] Dumitru Pop, *Folclor din zona Codrului*, Baia Mare, 1978, p. 76.

Ana Dumuță manifestă conștiința de a fi și o creatoare. O astfel de dimensiune rezidă, mai întîi, în calitatea sa de șlefuitor al plăsmuirilor tradiționale. Întrebată dacă modifică ceva în procesul interpretării, ne-a răspuns : „Io știmb cîte on vers, două în locu' unde nu-m' place cum sună, da' și vorbe mai știmb să margă mai bine poezia".

Așa cum arată cercetările, rapsozii, de cele mai multe ori, nu sînt doar niște simpli executanți ori purtători de folclor, ci sînt ei înșiși niște creatori. Printre ei sînt unii cu talent deosebit, care îmbogățesc tezaurul folcloric datorită faptului că au o imaginație bogată și sensibilitate [29]. Cîntîndu-și bucuriile și necazurile, Ana Dumuță, ca individ înzestrat, revarsă cîte ceva din propriul suflet în horile sale. Procedînd la reînregistrarea unor variante din repertoriul ei, după o vreme, am putut constata substituirea unor termeni, ba chiar a unor versuri întregi, dovadă că rapsodul intervine cu imaginația și sensibilitatea sa acolo unde i se pare că anumite idei nu sînt exprimate cu o încărcătură artistică satisfăcătoare.

Ana Dumuță și-a încercat calitățile de creatoare și în direcția zămislirii de texte folclorice, fără a dovedi însă un talent deosebit. Moartea prematură a unei prietene o impresionează într-un așa de mare grad încît nu a rezistat tentației de a-i scrie „verșuri", după modelul celor făcute de slujitorii bisericii.

După cum ne-a mărturisit, la nunți — în calitate de „nună" — celor mai multe dintre miresele prietene le plăcea să li se cînte cîntece ceremoniale pe versuri scrise de Ana Dumuță. Grație imaginației și sensibilității cu care este înzestrată a reușit să creeze spontan și texte de strigături, mai ales la „danțu' miresei", conformîndu-se astfel tradiției locale, care cerea ca personajele de bază ale nunții să fie „iuite" (să li se strige) cît mai adecvat și mai frumos, în care scop se apelează la indivizii înzestrați.

Ca și alți rapsozi populari, Ana Dumuță mînuiește tradiția în raport cu aptitudinile ei artistice, în raport cu nevoile colectivității din care face parte, așa cum legile ei interne și externe i-o cer. Modul în care ea intervine în cizelarea artistică a produsului folcloric ne slujește drept argument în plus pentru probarea tezei, unanim acceptată de un mare număr de cercetători, potrivit căreia într-o primă fază, plăsmuirea folclorică este creată de individul înzestrat, este supusă apoi perfecționării continue de către colectivitate în procesul circulației orale.

Ascultînd de îndemnuri proprii, Ana Dumuță a căutat să-și transfigureze în poezie și muzică propria-i viață, în care scop a compus *Romanța vieții mele*. Dragostea ei fierbinte pentru nepoții Andrei, Daniela, Ioana și-a manifestat-o și exprimat-o și pe planul creației, închinîndu-le romanțe. Textele sînt de nivel modest, dar se remarcă prin valoarea melodiilor, care este notabilă, ceea ce ne face să credem că Ana Dumuță mînuiește mai bine legile muzicii decît pe cele ale poeziei.

Alături de calitățile ei de mare depozitar al plăsmuirilor anonime, Ana Dumuță se evidențiază ca o interpretă desăvîrșită, fapt ce dimensionează și mai mult personalitatea ei. Calitățile sale de interpretă sînt asigurate de o voce inegalabilă și de un auz muzical deosebit. Simțul ritmic ascuțit, precum și registrul întins al vocii îi facilitează abordarea cu ușurință a unor variate genuri muzicale : doină, baladă, melodii de joc etc. Interpreta este posesoarea unui timbru vocal plăcut, cald, catifelat, care impresionează de la prima ascultare. Este, de asemenea, posesoarea unei ireproșabile tehnici interpretative pe care a perfecționat-o treptat, printr-un exercițiu îndelung și permanent. Am putut remarca la Ana Dumuță maniera foarte naturală a interpretării, lipsită de ezitări, sforțări, distorsiuni, menținînd constant linia melodică. Naturalețea interpretării rezidă, la Ana Dumuță, în fuziunea perfectă dintre vers și melodie, datorită preluării cu exactitate a pieselor din zestrea autentică a tradiției locale. Toate aceste calități îi fixează un loc aparte în rîndul celor mai de seamă interpreți ai cîntecului popular românesc.

---

[29] Ștefania Golopenția, *op. cit.*, p. 114.

ANTOLOGIE DE TEXTE

I. POEZIA OBICEIURILOR TRADIȚIONALE

Colinde

1

Pă dranița fîntînii-ța,
Florile dalbe
Este-on struț de busuioc.
Busuiocu'l-om ciunta,
Gazda-n casă ne-a chema.
Nouă gazda ce ne-a da?
Colacu' di după masă
Și pă fiica cè frumoasă.
Nici acele nu le-om cere,
Num-on oticău de mere,
C-acele-s mai draji la fete,
Nici acele nu le-om duce,
Num-on oticău de nuci,
C-acele-s mai draji la prunci.

2

Su' tufă de viță verde,
Dai corinde, doamne,
Da zo-acolo-și cine șede?
Sînt tri pui de porumbași.
Să luără și zburără,
Pă curțile lui Crăciun.
— Scoală-mi-te, domnuț bun
Și scoală și slujnicile,
Să-și măture tăt curțile,
Cu tropotul cizmelor,
Cu poalile sucnilor.

3

Pom înrămurat,
De poame-ncărcat.
Soarele lucè,
Poamile cocè,
Vînt mare suflară,
Poamile-și picară.
Boieri își veneau
Poame-și culejeau,
Pîn mînuri,
Pîn sînuri,
Cu mare rugare,
Di la sfîntu' soare,
În coate-n jerunte,
Pă cel vîrv de munte.
Luna-n drum le stară,
Mîndru-i întrebară :
— Ce v-ați căpătat?
— Poame-am căpătat,
Cu mare rugare,
Di la sfîntul soare,
În coate-n jerunte,
Pă cel vîrv de munte.

4

Pă cè coaste cu vălcei,
Corindemu-i, doamne, nu-i corinde
Sîntuși tri păcurărei
Și-o turmă mare de oi.
Da la oi cine-și umbla-lu?
Tăt surori cu frățișori.
Zîce-și unu' cătă altu' :
— Du-te, frate-ntoarnă oi !
Pînă oile întorce-lu,
Lui grè leje că-i făce-lu :
Leje grè să-l potoptească.
— Pă mine mi-ți potopti-lu ;
Voi pă mine mă-ngropaț,
Înt-on stăuraș de oi

Și-n țărcuțu' cel de miei.
D'apoi lancea mè, cè dulce,
Mi-o puneț' la cap de cruce.
Și fluierașu' cel drag,
Mi-l puneț' la cap de steag
D-apoi vîntu' le-a clăti-le
Și mieiți m-or jeli-le
Și-apoi vîntu' le-a sufla-le,
Oițăle m-or cînta-le.
Oile mele-s cornute,
M-or plînje vara pă munte.
Oile mele-s bălăi,
M-or plînje vara pă văi.

(Publicată în Dumitru Pop, *Folclor din zona Codrului*, Baia Mare, 1978, p. 320–321.)

5

Tri păcurărei,
Tri turme de oi
Hai lăru-i, doamne,
Le-o suit la munte,
Și să facă multe
Da ii ce-și văzură?
Fată de maieru,
C-on galbăn baieru.
Da stăț' și-o luăm!
— Tu de i-i lua,
Noi te-om împușca-lu.
— Pă mine mă-ngropaț',
În staol de oi,
Și-n țărcuț de miei.
Lancea mè cè dulce,
Mi-o puneț' de cruce
Fluieru' cel drag,
Mi-l puneț' de steag.
Vîntu' le-a sufla-le,
Oile m-or cînta-le.
Vîntu' le-a clăti-le,
Mieii m-or jeli-le.

(Publicată în D. Pop, *op. cit.*, p. 321.)

6

Colo-n dial, mai după dialu,
Lăru-i, doamne, lăr
Sîntu-și lări de păcurari,
Lăru-i, lăru-i, doamne
Cu oi multe, di la munte,
Cu fluiere înverigate,
Cu topoară-ncolțurate.
Da la turmă cine-și umblă?
Umblă-și Toader diecelu,
C-on fluier înverigat,
C-on topor încolțurat.
Fluier zîce, turma plînje,
Fluier tace, turma-ntoarce.
Toderaș din grai grăiră:
— Lăsa-v-oi la lupii oi,
De cînd umblu după voi,
D-albu-s și io ca și voi.
Strigă-o oaie, pistruoaie:
— Mai iarnă-ne-n t-asta iarnă,
Noi bine te-o dărui-lu:
La Ispas, c-on bulz de caș,
La Sînjiorz c-on miel frumos,
La Rusale-o lînă moale.

7

Vînători de-a lui Crăciun,
Mărsără-n codrii-a vîna-re,
Dai corinde și-a nosl' domn
Tăt vînară, cît vînară,
Zî de vară, pînă-n sară,
Nimică nu-și căpătară.
Cînd fu coale, mai sub sară,
Mîndră fiară-și căpătară
Țăpișor ca surior,
Supt on platin ghelbenior.
Iacă Petre d-arcu mare,
Întinsă d-arcu și-l săjite,
Țăpișor din grai grăiră:
— Hop, Petre, nu mă-mpușca-re,
Că io nu-s ce-ț' pare ție
Io-s Ion cu Sîntion,
Nănașu' lui Dumnezău.
Pă mine m-o blăstămat
Mama mè și sora mè,
Să fiu fiară de pădure,
Nouă ai și nouă zîle,
Dacă-acele-mplini-le-oi,
Jos la țară lăsa-m-oi,
Biserici descuie-oi,
Rugă mîndră face-v-oi.

8

Pă rîtuțu' cel cu rouă,
Linu-i lin și flori de măr
Este-o curticică nouă,
Cu ușile cătă soare,
Făcută-i de șezătoare,
La șepte fete fecioare
Tăte ale-și torc fuioare,
Numa una lăcrimează,
Mere mă-sa și o-ntreabă:
— Ce lacrămi, fiicuță, dragă?
— Da io cum n-oi lăcrăma,
M-o cerut feciori de crai,
N-ai vrut, maică, și mă dai.

9

Pă vale, pă vale,
La cel păr cu pere.
Da nu-i păr cu pere,
Că-i Petrea cu pene.
Petrea intră-n tindă,
Pana-i bate-n grindă
Petrea intră-n casă,
Pana-i bate-n masă.
— Codrule, codrule,

Ni-apleacă-și crenjile,
Și-m' aleg penile
— Io le-aș apleca,
Nu li-i ști purta
— Io le-oi ști purta,
Vara-n sărbători,
Iarna-n șezători.

10

Pă dealu' cu stînjenii-lu,
Doru' m-o d-ajuns
Mîndru-și d-ară plugari-lu,
Lumea mè, lumea mè
Da nu-și ară ca unù,
Ca unù, ca Onuțù,
Că cu gura șuiera,
C-o mînă boii mîna,
Cu una flori culeje-lu,
Cununiță le făcè-lu.
— Na, Aniță, cununiță,
Să ne fie de credință.

11

În țărmuri de Dunăriță,
Leru-i ler
Este-o fată feciориță
Tă'-și învristă cununa-lu,
Pă tătă duminica-lu
Și marea prinsă-a crîșca-lu.
— Taci, tu mare, nu crîșca-lu,
Că io de m-oi supăra-lu,
Pă unde ți-s vadurile,
Mi-oi întoarce plugurile,
Unde-i apa limpejoară,
Face-mi-oi o grădinioară,
Sămîna-mi-oi, sămîna,
Busuioc și cărăjele,
Nintă crață pintre ele.
Busuioc feciorilor,
Cărăjele fetilor,
Nintă crață babilor,
Trandafir nevestelor.
Busuioace, nu te-ai coace.
— Da di ce să nu mă coc?
Că mă pun feciorii-n clop,
Fetile mă iau la joc!

12

La fogodău' Evii,
Beu-și voinicii țării,
Tăt își beu și mulătesc
Și pă Eva o pețăsc.
Cîndu-i luni di cătă sară,
Iacă Eva credințară.
Cîndu-i joi dimineață,
Cară după iè mîna.
Maica Evii iesă-afară,
C-on păr gălben, despletit,
Cu ochi negri lăcrămînd.
— Faceț' bine și-nturnaț',
Pă Eva n-o căpătaț.
Eva cè ce-o fo' mireasă,
Amu-i moartă după-masă
De nu crezi, haida și vez',
Îi îmbrăcată-n haine verz'
Și cu zadii de mătasă,
Să știe c-o fo' mireasă.
Mirele-n casă-o intrat,
În jerunț' o și picat
Și din gură-o cuvîntat :
— Na, nănaș, dară nănaș,
Na banii lor șasă boi,
Și ne-groapă p-amîndoi.
Na banii lor șasă vaci
Și ne-groapă ca pă dragi.
— Da unde i-om îngropa?
— Pă mine lîngă altari,
C-am fost prunc de cărturari
Și pă Eva-n țințirim
C-o fost fată de creștin.
Și din mormîntu' Evii,
O rujiță răsări.
Din mormîmtu' mirelui,
Crește vița rugului
Și rugu-atîta s-ontins,
Pînă ruja o cuprins.

13

La curțile lui Lermann,
Crește-on fir de măieran
Firu crește și-nfrunzește,
Lermann zace și bolește.
— Mori, Lermane, nu zăcè,
De cînd ai prins tu a zăcè,
Io mi-am urît zîlile,
Mutînd căpătîile
Cît la cap, cît la picioare,
Cît a umbră, cît a soare,
Cît la dalba de răcoare.

14

Ferice-i de-acel domn mare,
Corindemu-i, doamne, nu-i corinde
Care-și are tri feciori.
Și toți trei sînt meșteri mari
Meșteri mari și năvodari
Năvod mare-și împlete-lu.
Care cum îl împlete-lu,
Păstă drum îl azvîrlè.
Mărsără-n mare-a vîna
Și-și vînară-on pui de iudă.
Tăt îl bat și-l chinuiesc.
— Spune, spune, pui de iudă,
Cîtu-i marea de afundă?
Vine-și mama puiului :
— Ce-m' bateț' voi puiu' meu ;
Că io voauă spune-v-oi
Cîtu-i marea de afundă :
Cîtu-i latu' ceriului

Și grosu' pămîntului.
Iară-l bat și-l chinuiesc
— Spune, spune, pui de iudă,
Că cîț' pești în mare sîntu?
Vine-și mama puiului:
— Ce-m' bateț', voi puiu' meu?
Că io voauă spune-v-oi
Că cîț' pești în mare sîntu',
Cîtu-i frunza și iarbà,
Și iară mai p-atîta.
Iară-l bat și-l chinuiesc:
— Spune, spune, pui de iudă,
Cît îi veacu' omului?
Vine-și mama puiului:
— Ce-m' bateț' voi puiu' meu?
Că io voauă spune-v-oi,
Cît îi veacu' omului,
Pînă-a da fecioru-n tată
Și fată-a prinde de mamă.

15

Tri cocoși negri-și cîntară,
Sîmbătă di către sară,
Tri voinici să deșteptară
Tri voinici ardelenești,
Cu tri cai moldovănești.
Să luără, să dusără,
Alunguțu drumului,
La vîrvuțu codrului.
Și-acolo dăcă-o sosît,
Cel mai mare da și-o zîs
— Haidaț', fraț' și ne-ntrebăm,
Care de unde sîntem
Și care ce moarte-avem.
La cel mic i s-o vinit,
Că i-i moartea de cuțît,
De cuțît, fără rujină,
Și moară-n țară streină
Fără coc, fără lumină,
Fără lumină de său,
Fără om din satu' său
Fără lumină de ceară,
Fără om din t-a lui țară.
— Staț', voi fraț',
Nu mă-mpușcaț'
Pîn-oi mere la mamà,
O' cu banii m-a plăti,
Ori cu păru' m-a jeli.
— Bună zua, mama mè,
N-am vinit, mamă, să șed,
D-am vinit ca și te-ntreb:
Că cu banii mi-i plăti,
Ori cu păru' mi-i jeli.
— Nici cu bani nu te-oi plăti,
Nici cu păr nu te-oi jeli
Io acolo nu te-am mînat,
Nu-n codrii cu dilcoșii,
Te-am lăsat cu oaminii.
— Rămas, bun, măicuța mè,
Nu știu cînd ne-om mai vidè,
Poate, mamă, mîni o alaltă,
Poate, mamă, niciodată.
Da pă joi de către sară,
Ieși, măicuță, pînă afară,
Te uită-n spre răsărit,
I-auzî pușțe-mpușcînd,
Sabiile țurgălind,
Corbii pă sus croncăind,
Sînjile din noi îl bînd.

16

Mă luai, luai,
Joi de dimineață,
Pă rouă, pă ceață,
Cu rochia creață,
Jos, cătă fînață,
Cu săcerea-n brîu,
La holdă de grîu
Mă plecai, plecai,
Mănunchiu să-l tai
Mîndră ruje-aflai,
De jos o luai,
La brîu o așezai,
Ruja-nrămurară,
Munțî tremurară
Da' Ion, din munte,
Cu oile multe,
— Strînje-o, frate-n brață,
Și-o sărută-n fața
— Meri, cîne cu fața,
Nu mă strînje-n brață,
C-a vini maicà
Și m-a întreba:
Gătat-am holdà?
— Io nu am gătat,
C-on junghi m-o apucat,
Junghi, fără durere,
Moarte fără vrere.
Măicuța să luără
Și jos să dusără
Cu două ulcele
După lecurele
— Vai, mamă, nu mere
Că apile-s late,
Satile-s departe
Popă-n sat nu este,
Moartea mă păzește
Știu io ce mi-i leacu':
Popa și diacu'
Și Ion săracu'.

17

Fiu-ai Hitler blăstămat,
Cu războiu' tău turbat.
Mult plîns ai făcut pă lume,
Mulț' feciori ai prăpădit,
Și neveste-ai văduvit
Mulț bărbaț' nu să mai duc,
Să ție de corn de plug
Foaie verde de bujor

Așè mă apuc-on dor,
Dor de casă și de sat,
De nevasta ce-am lăsat.
Dor de plaiurile mele
Și niamuri și surorele
Iară-i vară, primăvară,
Iară mi-i inima amară,
Unde văd că pluguri ară
La holdă de primăvară
Numa' io-s strein în ţară.
Ies plugurile din sat,
Fără de nici on bărbat,
Ies plugurile-n ogor,
Moșii cu nepoţi lor.
Nu mai vez' bărbaţ' la plugu
Patru boi prinzînd la jugu,
La coarne vez' on moșneag,
Plugu' două vaci îl trag
Vez' cîte-o dalbă nevastă,
Mărgîn' și iè supărată
Și cu capu' la pămînt
La copiii ii gîndind,
Pășește pästă ogor,
Gîndind la bărbat cu dor.
Oare unde-i, de nu vine?
Nici vine, nici scrie,
Din crîncena bătălie,
Din urîta de Nemţîie
Poate nemţî l-o-mpușcat,
Ori carte n-o căpătat.

Colinde-cîntec

18

În grădina cè cu nalbă,
Răsărit-o nucu-n iarbă,
Nucu-i mare, frunză n-are,
Da-n vîrvuţu' nucului.
Cîntă-și puiu' cucului.
Mai în jos, mai la tulpină,
Cîntă-o pasăre străină.
Iè nu cîntă de străină,
Că iè cîntă de bătrînă
C-o avut tri rînduri de pui
Și-amu nu-i a nimărui.
— Puiţ', puișorii mei,
Cînd eraţ' voi mititei,
Io umblam pă arătură,
Și v-am strîns sămînătură
Și v-am dat la ţăţ' în gură.
Și v-am dat la tăţ' pă rînd
Și io m-am lăsat flămînd
Da-amu, dacă-am bătrînit,
Clonţu mi s-o bătucit,
Penile s-o zboicoșit,
Amu-s gata de murit,
Numa ciasu' n-o sosît.

19

O, moarte ce ţi-aș plăti,
Viţă verde iadăra
La mine de n-ai vini.
— O omule, ce gîndeşti,
Cît ai vrè tu să trăiești
Copacu-i cu rădăcină,
Și-a lui vreme încă vine
Uscă-i-să crenjile,
Sacă-i rădăcinile .
D-apoi noi sîntem de lut,
Coa' și merem în pămînt
Acolo-s mesăle-ntinsă,
Și păharele-s umplute,
Num' trăbuie băute.
Da' noi cu cine le-om bè?
Ia cu gazda di colè.

20

Pă uliţă, pîn Banat,
Hei
Mere-on cal cu mălai cald
Ei hai, la lai la, tra lai la, la
Popa calu-o-mpintenat,
După mălai o alergat:
— 'Ntoarnă, mălai, nu te duce!
Că te-oi scălda-n lapte dulce!
— Ba io, zău, n-oi înturna-lu,
Nevoia de te-a călca-lu.
Cînd îţ vin oaspeţ' la casă,
Pă mine mă ţîpi su' masă,
Ca și-ţ' faci cinste la casă
Tu la moară duci-mă-lu,
În covată pui-mă-lu,
Din covată, pă lopată,
Cu cărbunii mă-ngrădești,
Cu pruncii mă străjuiești.
Unu' stă și suflă-n focu,
Nu mă lasă și mă cocu.
Unu' stă coale lizitu',
Nu mă lasă și mă prindu.

(,,Îi corindă de distracţie. O zîceu feciorii umblînd di la o casă la alta".)

21

Vine vulpea di la munte,
Pîn umăt pînă-n jerunte.
Hop și șè, șè
— Da ce hiri ne-aduci, tu vulpe?
Stani, pani, titivrana dobra n-are
rupce sai, sai rupce-n copci
— Ia hiriu-i bugăt de rău,
Că-și ieu moșii fetile
Și feciorii babile-lu.
Rîd babe de clocotesc,
Plîng feciori de hohotesc.
D-apoi moșii-așè zîce-lu:
— Nu fiţi, fete, supărate,
C-or crește cucutile,
Și ne-om face dinţișorii
Și-om fi și noi ca feciorii.

22

La fîntînă-tre doi nuci,
Hai nu-i și ba nu

Duinu, mîndră, și duinù.
Se-ntîlnesc dragoste dulci
La fîntînă-ntre doi faji,
Să-ntîlnesc dragoste draji.
De s-ar lua cîț și-s draji,
N-ar mai fi frunză pă faji.
Da să ieu și cei urîț'
Și fajii-s îngrămădiț'.

23

Leagănă-să fajii-n codru,
Da liu, liu, liu
Și cu vînt și fără vînt,
Cu crenjile la pămînt
— Voi, faji, ce vă legănaț?
— Da cum nu ne-om legăna?
Vin meșteri de la Brașeu,
Cu săcuri late la brîu.
Cu săcuri și cu topoară,
Ca pă noi să ne oboară
Și ne taie coltișei
Și ne crepe-n drănicioare,
De robit fete fecioare,
Și feciori fără musteață
Să să-nvețâ-a strînje-n brață.

24

Supt un țărmuraș de moară,
Lilion, și-a nost domn
Este-on pat mîndru de brad.
Da, zo-n pat cine-i culcat?
Ia Crăciun îi mort de bat.
Nu știu batu-i o' beteag
Știu că moartea-i stă la cap
Ia și cucu-i la picioare,
Tăt îi cîntă să să scoale
Zice-și moartea cătă cuc:
— Hai, cucule și-l cîntăm,
Verșurile le-nștimbăm.
— Taci, moarte, nu cleveti,
Că tu, pă unde te duci,
Iei maicile de la prunci.
Da io pă unde mă duc,
Ies plugari cu plugurile
Neveste cu gustările
Și-mi ascultă verșurile.

25

Izvor, izvoraș,
Hoi linu-i linu-i
De-ai fi-nturnători,
Cum ești mărgători,
Io te-aș întreba:
— N-ai văzut, văzut,
O dalbă nevastă,
Fujită de-acasă,
Bat-o și o bată,
Cum nu-i iè turbată,
Că iè și-o lăsat,
Bărbat cît on brad
Și-on pruncuț beteag,
Hainile de-amoiu,
Pînza pă război,
Plug cu șasă boi,
Purcărași îs doi.

26

Sub umbreia nucilor,
Este-on pat mîndru de brad,
Da zo-n pat cine-i culcat?
Ia Ionu-i mort de bat.
Vine mama lui Ion:
— Scoală-te, Ioane, hei,
C-o vinit prietinii tăi!
— Lasă, vie, mamă, hei,
Că mie nu mi-i de ei,
Ca și lupului de miei.
Pașțe oaia-n cotitură,
Vine lupu', mielu-i fură,
Rămîne oaia singură.
Pașțe oaia troscoțălu',
Vine lupu', fură mielu'.
Pașțe oaia unde-i dulce,
Vine lupu', mielu-i duce.

27

Taie, mamă, tăiețăi,
Că vin pețitorii mei.
Tichi, tichi ta
Că vin pețitorii mei,
Na, puiule, na
Ori îi taie, ori îi lasă,
Că să duc la altă casă.
Ori te du și-i cheamă-n casă,
Că să duc la altă casă.
Și le dă şi de mîncare,
Doar m-or cere oarecare
Și le dă şi băutură
Da' de nu m-or cota-n gură
Am on dinte și-o măse-lu,
Legată-i c-o lopățè-lu.
Mă uitai înt-o fîntînă,
Mă văzui babă bătrînă,
Mă uitaiu-n ceialaltă,
Mă văzui mai minunată.

28

Mulțămitură la colindă.

Păsărica plugului,
Sui în vîrvu' nucului
Tăt cîntîn' și ciripin',
Frumos, gazdă-ț mulțămim
Și c-on struț de busuioc,
Și aibă gazda noroc
Și c-on struț de nintă creață,
Să aibă gazda viață
Și cu toț' cîț îs în casă,

Şi cu işti di la fereastră.

(,,O zic pruncii cînd umblă cu rîndu, o zic la fereastră".)

II. POEZIA MOMENCELOR CRUCIALE ALE VIEŢII OMULUI

29

a) Cîntec de leagăn

Culcă-te, tu pui de cuc,
Că s-o dus mă-ta la plug.
Culcă-te, tu pui de cioară,
Că mă-ta s-o dus la moară.
Culcă-te, tu pui de sarcă,
Că mă-ta s-o dus la sapă.

b) Cîntece şi strigături de nuntă

30

Săracile fetile,
Că ele nu-s num'-on salău,
La casa tătîne-său.
Tăt îşi gată hainile,
Ca cătana armile.
Tăt îşi gată läduţa,
Ca cătana puşcuţa.
Cine stă-n pragu' tinziì?
Stă măicuţa miresì.
Ta' să roagă cătă soare,
Şi nu păzească-aşè tare,
C-are-o fiică mărgătoare.
Păstă munţ' în t-alte curţ',
La părinţ' necunoscuţ'.
Plînji, copilă, şi suspină,
Că meri în casă streină.
Şi bărbatu' nu ţi-i frate
Şi gîndeşti că nu te-a bate,
Nici soacră-ta nu ţi-i mamă
Şi gîndeşti că nu-l îndeamnă.

31

Copiliţă cu părinţ',
Ce gîndeşti de te măriţ'?
Măritatu nu-i noroc,
Că bărbatu-i zdici de foc,
Măritatu nu-i tigneală,
Că bărbatu-i zdici de pară.
Zadia-i o armă grè,
Iute te saturi de iè.

32

Cîtu-i lungu' pă su'soare,
Nu-i mai blăstămată floare,
Ca şi fata cè fecioară.
Dă mîna c-on läturean,
Ce nu l-o văzut şohan.
Iè dă mîna şi să duce
Şi lasă măicuţă dulce.
Lasă fraţ', lasă surori,
Lasă grădina cu flori,
Iè-n grădina s-o băgat,
Florile le-o blăstămat;
— Creşteţ', flori, şi nu-nfloriţ'
Că mie nu-m trăbuiţ'.
Creşteţ', flori, cît gardurile
Şi-astupaţ' prilazurile
Şi-a maichii năcazurile.
Şi vă bată vînturile,
Ca pă mine gîndurile.
Şi vă bată vînturi răci,
Ca pă mine gînduri săci.

(,,Să zîcè cînd să mere la cununie".)

33

Nime-n lume nu să-nşală,
Ca feciorù', cînd să-nsoară,
Prinde şasă boi la car,
Mere-n lume dup-amar
Cîndu-i vineri, după joi,
Ar duce-amaru-napoi
L-ar duce, da nu îl poate
Că i-a fi pînă la moarte.

(,,Să zîcè cînd să găta mirele".)

34

Strigături la mireasă

Miresucă cu cunună,
Hainile pă tine sună,
Să cunoaşte că-i fi bună,
C-o fost harnică mă-ta
Şi te-o ştiut îmbrăca:
Tăt cu haine de bumbac,
Şi te-o dat cui ţi-o fost drag,
Şi te-o dat cu mare preţ
La oaminii cei aleşi
La casă şi la ogradă,
La oaminii ci de treabă.
În mijlocu' ogrăzii,
Este-on pom mîndru-nflorit,
Tăt pă tine te-o iubit.
Este-on pom, mîndru-ncărcat,
Tăt pă tine te-o-aşteptat.

35

Ţucu-te, pretina mè,
Bine ţi se şede-aşè,
Cu faitior şi cu mărgele,
Ca şi ceriului cu stele,
Cu faitior şi cu cunună,
Ca şi ceriului cu lună.

Strigături la aruncatul grîului

36

Tîpaţ' grîu, nu ţîpaţ' pleavă,
Că ni-s miroii de treabă.

Tîpaț' grîu, nu țîpaț' orz,
Că ni-s miroii frumoși.

Strigături la jocul miresei

37

Cine nu joacă mireasa,
La vară nu-i taie coasa.

38

Cine-n lume s-ar afla
Să ne joace mireasă,
Cu băncuțe cît de multe,
Numa' și nu hie rupte
De-or fi rupte le-om tomni
Și tăt noi le-m folosi.

Strigături la adusul hainelor miresei la casa mirelui

39

Ieși afară, soacră mare,
Și te-nvîrti pă lîngă curte,
Căț' aducem perini multe.
Perini multe și cu ruji,
Nu strînsă di la mătuși.
Perini multe şi cu flori,
Nu strînsă di la surori
Ieși afară, soacră mare,
Și rădină streșina
Şi-ncăpem cu mobila.
Deodată cu lădoiù
Şi să baje norocu'.
Deodată cu mobila
Şi să baje ticneala.
Deodată cu hainile
Şi să baje binile.

40

Țucu-mi-vă perini pline,
De n-ar fi mirile cîne
Şi ieie bota la voi
Şi vă trimată-napoi.

Strigături la soacră

41

Ieși afară, soacră mare
Şi te-nvîrti pă lîngă curte
Şi ne scoate perini multe.

42

Soacră, soacră, poamă acră,
Acăr cît de te-ai mai coace,
Poamă dulce nu te-ai face.
De te-ai coace-on an și-o lună,
Tu tăt n-ai fi poamă bună.
De te-ai coace-on an și-o vară,
Tot ai rămînè amară.

III. POEZIA LIRICĂ

a) *Cîntece despre cîntec*

43

Mi-o făcut mama gurà,
Că dacă m-oi streina,
Și-m' tragăn cîte unà.
Cîte una cîteodată,
Cînd oi fi mai supărată
De-oi pica-ntr-o țară rè
Și mă ostuiesc cu iè.
Și mă ostuiesc cu hori,
Ca și alta cu surori.
Tăt lumea-i dint-on neam,
Numa io pă nimè n-am.
Tăt lumea-i dintr-o viță,
Numa' io-s mai sînguriță.
Nici am mamă, nici am tată,
Gîndești că-s făcut din piatră
Nici am fraț', nici am surori,
Gîndești că-s picat din nori.
Hăpt din nori de-aș fi picat,
Aș avè unu-nt-on sat.

(Publicată de D. Pop, *op. cit.*, p. 107).

44

b) *Cîntece de oprimare socială, de necaz, amărăciune, soartă*

Coboi, soare, după deal,
Că mă mînă ca p-on cal.
Coboi soare, la sfințît,
Că de mult ai răsărit.
Coboi, soare, josului,
Că-s în holda domnului.
Cînd oi fi pă holda mè,
Coboi, soare, cînd îi vrè.
Coboi, soare, jos pă lunci,
Și margă maice la prunci
Și oile la mieluț',
Da și io la a mei pruncuț'.

45

Lasă și nu-m' fie bine,
Că n-am ascultat de nime,
Lasă și-m' fie și rău,
C-am umblat de capu' meu.
Cînd mi-o spus măicuța bine,
Io-am gîndit că bate-on cîne.
Cînd mi-o spus streinu' rău,
Gîndit-am că-i Dumnezău.
Cîte mama mi le-o spus,
Tăte la spate le-am pus
Şi-amu toate le-am ajuns.

46

Năcăjitu-s, fără modru,
N-am soție pă su' Codru.

— Codrule, codrule verde,
Ce ț-oi spune nu mi-i crede.
Altu' moare de bătrîn,
Nu ști doru' di ce-i bun.
Da io, copilă tînerè,
Și m-o mîncat relile.
Nu s-o pominit pă lume
Copil tinerel ca mine
Și știe rău' așè bine,
Cel cu barba pînă-n brîu
N-o petrecut cîte eu.
Cel cu barba la jerunte,
N-o petrecut așè multe.

47

Și mă văd codru trecut,
N-aș vini p-aici mai mult
Și mă văd și pădureà,
N-aș vini pînă-i lumeà !
— Codrule, dragă, codrule
Lasă-mă și trec pin tine,
Cu nimic nu te-oi strica,
Numa' doar cu-o rămurea.
Mi-oi rupe-o creangă din tine
S-o duc, Codrule, cu mine
Și tu, iarbă subțirè,
Pleacă-te-naintea mè !
De te-a-ntreba oarecine,
Cum că cine te-o călcat :
Om tînăr și supărat.
Cine te-o tăvăluit :
Om tînăr și năcăjit.
Năcăjitu-s, fără modru,
N-am soție pă su' Codru,
Altu moare de bătrîn
Nu ști rău di ce-i bun.

(Publicată de D. Pop, *op. cit.*, p. 99.)

48

Mamă, la ce m-ai făcut,
Dacă nu ț'-am trăbuit.
M-ai crescut și m-ai doicat,
Slugă la streini m-ai dat.
M-ai dat slugă, fără plată,
Ominie niciodată.
M-ai dat fără de simbrie,
Ei nu-m' dau nici ominie.
Că străinu-i tăt strein,
De i-ai face apa vin
Tă' nu-i faci voia deplin
De i-ai face apa bere,
Tăt nu-i faci a lui plăcere
Și n-ai nici o mîngîiere.

(Publicată în D. Pop, *op. cit.*, p. 93.)

49

Și-am trecut, lume pin tine
Și n-am aflat nici-on bine.
Am trecut în lung și-n lat
Și de bine n-am mai dat.
Și-am umblat din deal în vale,
Tăt cu chin și multă jale.
Am umblat din vale-n dial,
Tă' cu chin și mult amar.
Și te văd, lume arzînd,
N-aș încerca să te sting.
Aș încerca să te-aprind
Și te-aprind, lume, cu foc,
Și-n cornuri și la mijloc,
Dacă-n tine n-am noroc.
Și te-aprind, lume cu pară,
Și-n cornuri și-n mijloc iară,
Dacă-n tine n-am tigneală.

50

Duce-m-aș, drumu nu-l știu,
Luna răsare tîrziu.
Duce-m-aș, nu știu drumù,
Da-învăța-m-a năcazù.
Duce-m-aș ca cocoarile,
Unde răsare soarile.
Cocoarile nu m-așteaptă,
Drumu de-aici să departă.
— Cîntă, cuce, cînd ti-i duce,
Cu tri zile mai-nainte,
Ca și-apuc și-m' fac merinde
C-oi mere și io cu tine.
Tu-i mere pă sus cîntînd,
Io-i vini pă jos, plîngînd.
Tu-i mere pă sus cu cucii,
Io-i vini pă jos cu pruncii.
(Publicată de D. Pop, *op. cit.*, p. 100.)

51

Pă marjinea Dunării,
Mere-o fată cu boii.
Și pă Dunărea cè mare,
Vine-on căpitan călare.
Strigă luna către soare,
— Spune-i fetii ci fecioare,
Că vine Dunărea mare.
— Las-o vie și mă mîie,
Că n-am tată să mă ție.
Las-o vie și mă-nece,
Că n-am mamă să mă-mbrece.
— Di unde ești, tu fetiță?
— Din Băiță, din Băiță,
Din Băița de sub Codru,
Di unde nu-i nici-on modru.
— Mă-ta di ce nu te ține?
— M-o ținut mama bugăt
Și-amu ține lut pă piept.

52

Peline, dară, peline,
Ce-amară-i frunza pă tine.
Da nu-i amară de verin,
Că-i amară că-i strein.
Pelinu-i fără sămînță,
Streinu-i fără credință,

Pelin gât, pelin mînînc,
Cu pelin sara mă culc.
Dimineaţa, cînd mă scol,
Cu pelin amar mă spăl.
Pîrăuaş cu apă sură,
Pîngă casa maichii cură.
Părăuaş cu apă răce,
Pîngă casa maichii trece.
Iesă maica şi să spele,
Şi dă că-s lacrămi de-a mele
Şi nu s-o putut de jele.
— Spală-te, măicuţă, spală,
Şi vez' cîtu-s de amară.

53

Bată-l focu şi focù ;
Pă care-şi lasă satù
Bată-l focu şi parà,
Pă care-şi lasă ţarà.
Da mă bată şi pă mine,
De mi le-oi lăsa de bine.
Ţară rè, ţară de cine,
Lăsa-oi pă dracu-n tine
Şi-oi mere unde-a fi bine.
Num-atîta mi-i mai jele,
Că din satu' meu n-aş mere.
Num-atîta-m pare greu,
Pînă ies din satu meu.
Dac-ajung la drum făcut,
Nici înapoi nu mă uit.
Dac-ajung la drum de piatră,
Nu m-oi uita niciodată.

54

Codrule, pă vîrvu' tău,
Crescă iarbă şi sarsău,
Pînă ce te-oi călca eu.
D-apoi io de n-oi vini,
Te-a călca cine-a trăi.
Şi io de n-oi înturna,
Cine-a trăi te-a călca.
Codrule, cînd te-am trecut,
Fost-ai verde şi io prunc.
Pă cînd am vinit-napoi
Tu-ai fost veşted şi uscat,
Io bătrîn şi supărat.
Tu-ai fost veşted şi pălit,
Io bătrîn şi năcăjit,
De multe răle păţit.

55

Frunză verde de mălai,
Tînără mă măritai
Loatră soacră-m căpătai.
Mă luai pă lîngă rîu,
Plecai la holdă de grîu,
Săcerai pînă la prînz,
Tăt cu lacrămi şi cu plîns.
Săcerai pînă-n gustare,
Tăt cu dor şi supărare.
Mă uitai în jos, la vale,
Şi văzui floare de crin,
Soacre cu gustări vinind.
Mă uitai şi pîntru mine,
Num'-a mè soacră nu vine.
Nu ştiu moartă-i o' beteagă,
O' poate nora nu-i trabă.
Nu ştiu moartă-i o' să face,
O' poate nora nu-i place.
Săcerăi cît săcerăi,
Iar acasă mă-ntorsăi.
— Gata-i, soacră, gustareà?
— Aşteaptă, tu fătu' meu,
Pînă-oi mulje vacile
Şi-oi spăla doniţăle,
Şi ţi-oi da lăturile.
— Be-le, soacră, dumneata,
Că io atunci oi înturna,
Cînd a creşte grîu-n casă
Şi-a bate cu sticu-n masă.
Atuncea ţi-oi călca-n casă,
Cînd a creşte grîu-n tindă,
Şi-a bate cu sticu-n grindă.
Atuncea ţi-oi călca-n tindă,
Cînd a creşte-n grajd săcară
Şi-a ieşi cu sticu-afară,
Atunci ţi-oi fi noră iară.

56

c) Cîntece de cătănie şi război

Şuierat-o trenu-n gară
— Nin ieşi, mîndră pîn-afară.
Şuierat-o şi maşina
Şi cu mîndra n-am dat mîna.
— Ne sui, mîndră-n cel măr dulce
Şi vez' trenu cum mă duce,
Cu chica nepieptănată,
Cu năframa nespălată,
Cu gura nesărutată.
— Întoarnă, bade-napoi,
Chica pieptăna-ţi-oi,
Năframa spăla-ţi-oi,
Gura săruta-ţi-oi.
Întoarce, bade, nu te duce,
Că ţi-oi da guriţă dulce.
— Şi-m dai gură ca zăharu,
Musai, mîndră, şi mă caru.

57

Morţî tăi de drum făcut,
Mulţ feciori ai petrecut.
Num'-on an ori doi de-or trece
Şi pă mine mi-i petrece
Şi-apoi de ţ'-a mere bine,
Mi-i petrece şi pă mine.

58

Crîşmăriţă di la munte,
Nu da vinu' la răgute,
Că n-au bani, numa băncute.
— Lasă şi le dau şi beie,

Că și duc la foc și pieie.
De-or vini, mi l-or plăti,
De-or muri, folos mi-a fi.
Vai, săracile răgute.
Cînd o trecut păstă munte
N-o putut trece de multe.
Pă cind o vinit-napoi,
Dint-o sută-o vinit doi.

(„Să cînta cînd mereu pă front".)

59

Io mă duc, mîndră-n cătane,
Tu rămîi și-m' spală haine.
Spală și chemeșa mè,
Care-am holteit eu iè.
Da le spală-n lăcrimele
Și le uscă-n dor și jele
Și le pune pă gărdele
Și bată cînii pă ele
Și le trimete la mine,
Pă șuieru' vîntului,
Pîn fundu' pămîntului.
— Du-te, tată, la birău,
Și umblă de rîndu meu
Da birău-o zîs așè :
— Curuiește-m cămeșè
Curuiește-o cătănească,
Cu năframă holteiască :
Pă lătuţu dinainte,
Scrie-m două tri cuvinte,
Pă lătuţu dinapoi,
Srie-mi plug cu patru boi,
Pă lătuţu de-a dreaptă,
Scrie-mi-te dumneta.

60

— Foaie verde, plop și salce,
Tu te duci, bade, sărace,
Io cu doru' tău ce-oi face?
— Tu, mîndruţă-i face bine.
Că rămîne-n sat cu tine
Și mai sînt voinci ca mine !
— Fie voinici, pă cîţ' cuci,
Dacă, tu, bade, te duci !
Fie pă cîţ' frunza-n faji,
Dacă mie nu mi-s draji.
Fie pă cîţ' frunza-n vie,
Dacă nu-ţ' samănă ţîie
Cuminte, de omenie !
— Da, io mîndro oi face rău,
Că mă duc din satu meu,
Unde nu-i mălai, nici griu,
Numa' sînje pînă-n brău,
Sînje de-a muscalului,
Pînă-n coama calului,
Și sînje de-a sîrbului.
Pînă-n coama murgului.

(Publicată de D. Pop, *op. cit.*, p. 119.)

61

Foaie verde de săcară,
Vă trimit o veste-n ţară.
Și iar verde trei bujori,
Vai săraci de noi feciori.
Sîntem tare-nstrăinaţ'
Și pîn Rusia băgaţ.
Lupta-i tare, frigu mare,
Nu-i nedejde de scăpare.
Căci acum de-on timp încoace,
Doamne urît să mai face.
Ninje, plouă, viscolește,
De gîndești că prăpădește !
Iar apoi, cînd bate vîntu',
Să cutremură pămîntu'.
Foaie verde, lemn uscat,
În sara de corindat
Cînd corinda lumea-n sat,
Io atunci era-n armat,
În marjinea șanţului,
În faţa dujmanului.
De tri ceas și jumătate,
Stau în post cu arma-n spate.
Frunză verde-a prunului,
În zua Crăciunului,
N-aud clopote trăgind,
Numa' tunuri bubuind
Și armile răsunînd,
Tătă lumea suspinind
Suspinînd, așa zicînd :
— Cu noroc care-a-nturna,
Dintre gloanţe și din foc,
Ala-a fi om cu noroc.
Vine tunu bubuind
Și pămîntu' tremurind,
Unde cade glonţ de tun,
Și din pămînt iesă fum.
Cu mitralieri cînd da,
Așa oamenii pica,
Cum pică iarba vară,
Cînd o atinge coasă.
Cade unu', cade doi,
Cade-o sută dintre noi.
Cade-o sută, cade două
Cad voinicii ca cînd plouă.
Concentrare, concentrare,
Parcă-ai fi mobilizare,
C-așa lungă mi se pare,
Că de cînd îs concentrat,
Frunzăle tăte-o picat.
Cînd am plecat io de-acasă,
Erau oaminii la coasă,
Muierile săcera,
Pă hotar mîndru cînta,
Doamne, bine mai era
Pădurea era verzîie
Și-amu iată că-i pustîie,
Și io tăt în cătunie.
Vine postu lui Crăciun,
Și io nu-s cu suflet bun

Şi-a vini iarna pă noi,
Şi io sînt tăt la război.

d) *Cîntece de dragoste şi dor*

62

Auzît-am, bade, eu,
Din gura neamului tău
Mă-ta nu poate mînca,
De grije că mi-i lua.
Spune, tu, la maică-ta,
Să mînince cît de bine,
Că n-oi vini după tine
N-am la ce să locomăsc,
La vatră şi la unghet,
Unde văd pă mă-ta-nghet.
La vatră şi la cuptor,
Unde-o văd pă mă-ta mor.
La curaua cu bumbii,
O' la voi că mai sînt tri?
La curaua cu bumbi laţi,
O la voi cu patru fraţ'?
De la oală să sfădesc,
De la blid să lejiuiesc.
Doamne, bate-i, rău trăiesc.

(Publicată de D. Pop, *op. cit.*, p. 157.)

63

Trec, asară, pă uliţă,
Iesă mîndra la portiţă
Io rîsăi şi ea nu rîsă,
Inima-n mine s-aprinsă.
Bună sara nu dădui
Mai mare but îi făcui.
Şi păşii on pas o' doi,
Iară mă-nturnai-napoi
— Bună sara, mîndra mè!
— Poţ' mere tăt p-acolè
Dacă n-ai zîs adinte
Panglica din coada mè
Tăt n-a pica pîntu-acè,
Da struţu' din clopu' tău,
S-a usca de doru' meu.

64

Codrule, frunză rotundă,
Pice piatra, nu te-ajungă,
Codrule, cu frunză lată,
Pice piatra, nu te bată,
C-am şezut sub tine-odată.
Nu mai spune cătă nime',
C-am vărat o vară-n tine,
Cu mîndruţa lîngă mine.
Las' să mă spuie frunză,
Că iè mi-o ţinut umbră,
Las' să mă spuie pămîntu',
Că el mi-o fost aşternutu'.

e) *Cîntece de lume, petrecere, satirice*

65

Fost-am tînăr şi zglobiu,
Mi-o vinit mintea tîrziu.
Focu' te mînînce minte,
Dacă n-ai fo' mai-nainte.
Amu eşti, nu-mi trăbuieşti,
De puţînă haznă-m' eşti.
Vai săraca, minte rè,
La multe te pune iè,
Mintea rè şi blăstămată,
La multe te pune-o dată!

66

Bărbate, dară bărbate,
Cînepă mi-ai săminat,
Boale-n cioante mi-ai băgat
Iè coasa şi o coseşte,
De boală mă mîntuieşte.
Taie-o pîngă posponiţă
Şi nu mai facă sămînţă.
Bărbate, cu patru boi,
Du-te-n tîrg şi vinde doi
Şi-m' iè iţă şi război,
Că mi-am pus tortu' de-a mo,
Şi de iestimb şi de an
Înt-o scoică de bostan
— Taci, muiere, şi-m' dă pace,
Că io aceie n-oi face
Pîntru tri fire de tort,
Nu mi-oi pune jugu-n pod,
C-oi prinde boii la jug
Şi-oi mere cu ii la plug
Şi-oi ara şi-oi sămîna
Şi la vară-oi săcera.
Şi-oi săcera grîu ca jaru
Şi m-oi duce-n tîrg cu caru
Şi-oi lua jolju cu valu,
Să te-mbrac, arde-te-ar para,
Şi-oi lua jolju cu cotu,
Poţ' durni, arde-te-ar focu'.

67

De la Bucureşti la vale,
Este-o fată cu parale.
Sara-i tată-so la noi,
Şi zîce că mi-a da boi.
Boii-m' plac şi toate-m' plac,
Da cu toanta ce să fac?
Io cu boii car la piatră,
Toanta mè doarme pă vatră.
Io cu boii car gunoi,
Toanta mè doarme-n război.
— Du-te, toantă, di pă vatră,
— Nu mă duc că-s cununată.
— Du-te, toantă, di la noi,
— Nu mă duc c-am adus boi.
— Prinde, tată, şasă boi,
Du pă toanta di la noi
Poţ să prinz şi doisprăzăce,

Tăt cu toanta ţi-i petrece.
— Părinte, pica-ţ-ar mîna,
Cu cine mi-ai pus cununa,
Că ţi-am dat o biată sută
Şi m-ai cununat cu-o mută.
— Cununia-o fo' la mine,
Ochii tăi o fo' la tine.

f) *Strigături*

1) *la clacă*

68

Tăt am băut cîte-o ţiră
Şi-am făcut pînza subţire.
Alta nu bè nici de leac,
Face pînza ca de sac.

69

Cu femeia băutoare,
Nu mai pui pînza la soare,
Că o bè, pînă-i fuioare.

(„Să zîce la clăcile de tors".)

2) *la joc*

70

Pînă-i soare pă răzoare,
N-ai auzi horitoare.
Dacă soarele sfinţăşte,
Tăt putoarea horeşte.
Da la hori atunci să cad,
Cînd îi soarele mai cald.

71

Nană, harnică de lucru,
Să scoală, cînd cîntă cucu.
Cînd răsare soarele,
Să-nvălè cu ţoalele.

72

Am o mîndră ca şi-o cruce,
Da la lucru n-o poci duce.
Dimineaţa-i roua mare,
Şi să udă pă picioare;
Păstă zi, soarele-i cald
Şi-o păleşte pă obraz.
Cînd îi coale la ujină,
Muşcă-o ţînţarii de mînă.

IV. POEZIA EPICĂ

Balade

73

Brumărelul

În cè verde grădiniţă
Frumos doarme-o copiliţă,
Cu vioara pă guriţă,
Cu păru' lăsat pă ţîţă.
Cît pă ţîţă, cît pă spate,
Inimioara-n mine bate.
Nu mă rabd şi nu o-ntreb:
— Fată eşti, o' măritată,
O' zînă din ceri picată?
— Nu-s fată, nici măritată,
Nici zînă din ceri picată,
Că-s o floare di pă mare,
Cine mă iubeşte moare.
M-o sărutat on băiat,
La tri zile-o leşinat.
M-o sărutat on voinic,
La ala nu i-o fo' nimic.

74

Petrea Bradului

Nu fi supărată, mamă,
Pîn-ce m-o luat cătană.
Dacă m-o luat, oi mere,
Num' rămîn prunci, nici muiere.
Rămîne-m' clopu' pă masă,
Drăguţa la mă-sa-acasă.
Rămîne-m' coasa-n chetoare
Şi-o mîndruţă ca şi-o floare
Şi coasa s-a rujina
Şi mîndra s-a mărita.
Şi coasa s-o rujinat
Şi mîndra s-o măritat.
Da de s-o vrut mărita,
De la noi a tria sat
N-aş fi cu-atita bănat.
Mărg în casă audu-o,
Ies afară vădu-o,
La inimă uscu-mă.
Zice mama cătă mine:
— D-alelei, puiucu meu!
Ce suspini aşè de greu?
Satu-i mare, fete-s multe,
Ţ-aleje una de frunte.
— Maică, măiculiţă dragă!
Ceriu-i mare-s multe stele
Şi mari şi mai mînînţăle,
Da ca luna nu-i nici una,
De mîndră, de videroasă,
Nici ca mîndra de frumoasă.

75

Moşneagul

Toderaş, fecior de crai,
Duminică te-nsurai,
Luni la oştire plecai,
Nevestii cuvînt lăsai:
— Tu, nevastă, draga mea,
Şepte ai nu ne-om vedea.
Şepte ai şi jumătate,
Tu să mi-i ţîi cu dreptate.
Şepte ai cînd s-o-împlinit,
Toader acasă-o vinit.
Vine pă lă-on rît cu fîn,

Și dădu de-on moș bătrîn.
— Bună zua, moș bătrîn,
Ce-adui duminica fîn?
— Meri, cătană-n drumu' tău,
Că n-adui de doru' tău,
Că de-a feciorului meu.
— Spune-m, moșuț, cu iertare,
Ce-i în satul dimeatale,
De s-aude-atîta jale?
— Jale-ai hăpt în casa mè,
Să mărită noru-mè.
— Țîpă, moșule, greblà.
Hai arată-mi casa ta.
De cînd de-acasă-am plecat,
Și casa mi-o am uitat.
Moșu' grebla o țipat
Și casa i-o arătat.
Cînd în casă s-o băgat,
Tăt oastea i-o-nchinat,
Di la mine' n-o luat,
Da io-nchinat mireasă:
— Aista pahar l-oi bè,
Că-i di la nevasta mè.
— Iartă-mă, de poț' ierta,
Să mă iei, să fiu a ta.

GLOSAR

Birău (54), s.m. (învechit și reg.) Primar comunal.
Bugăt (21), adv. Destul.
Bulz (6), s.m. Bulgăre, cocoloș; comp. cu alb. *burdhë*.
Bumb (57), s.m. Nasture.
But (58), s.m. Ciudă, necaz, supărare.
Cărăjele (11), s.f. Specie de erbacee din familia compozitelor, cu tulpina puternică și ramificată, cu frunze și flori galbene, cu miros pătrunzător.
Credința (a se) (10, 12), vb. I tranz. A se logodi.
Crișca (a) (11), vb. I tranz. A scoate zgomote stridente; a scrîșni din dinți.
Curui (59), vb. IV tranz. A croi.
Dilcoș (15), s.m. Tîlhar, ucigaș; cf. magh *dilkòs*.
Doica (a) (45), vb. I tranz. A îngriji, a alăpta, a legăna.
Faitior (32), s.m. Voalul miresei.
Haznă (60), s.f. Folos, trebuință, necesitate.
Hiri (19), s.n. Veste, știre; din magh. *hir*.
Iestimb (61) adv. Anul curent; din *iest timp*.
Învrista (a) (11), vb. I tranz. A împodobi cu culori diferite, a ornamenta; a pregăti.
Jerunte (3), s.m. Genunchi.
Jolj (61), s.m. Pînză albă; giulgiul mortului; batistă.
Lăturean (32), s.m. Flăcău care merge în vizită într-un alt sat, conform obiceiului tradițional „lăturenitul".
Maieru (5), s.m. Persoană care conduce stîna, baci.
Modru (46), s.m. Motiv.
Mulăti (a se) (12), vb. IV tranz. A petrece, a face chefuri.
Ostoi (a se) (40), vb. IV tranz. A se mîngîia, a se liniști.
Oticău (1), s.n. Vas de lemn folosit ca unitate de măsură, echivalent cu 3–5 kilograme.
Piatră (59), s.f. Grindină.
Pistruoaie (6), s.f. Oaie cu pete de culori diferite, pestriță.
Posponiță (61), s.f. Spic.
Potopti (a) (4), vb. IV tranz. A distruge, a omorî; din v. sl. *potopiti*.
Răgută (53), s.f. Recrut.
Salău (28), s.n. Oaspete.
Sucnă (2), s.f. Haină lungă, cu mîneci, purtată de țărănci (din v.sl. *sukna*).
Șohan (30), adv. Niciodată.
Stînjen (10), s.m. Nume dat mai multor specii de plante cu frunza perenă, în formă de sabie; din bg. *sta(n)zen*.
Tignealǎ (29), s.f. Tihnă, liniște, odihnă; din v.sl. *tihniti*.
Trăgîna (a) (40), vb. I tranz. A sufla domol, a adia; din lat. pop. *traginare*.
Ujină (72), s.f. Gustare care se servește spre seară, între prînz și cină.
Unghet (57), s.n. Loc făcut în perete, lîngă vatră, unde se puneau copiii.
Veac (14), s.n. Perioada de viață a unui om, existență.
Zboicoși (a se) (17), vb. IV tranz. A se răvăși, a se rări.
Sarsău (49), s.m. (var. amsiu, sansiu.) Plantă erbacee întinsă pe pămînt, cu frunze persistente *(vinca erbaceea)*.

OBŢINEREA COLORANŢILOR ORGANICI DIN REGNUL VEGETAL AL FLOREI LOCALE ŞI UTILIZAREA LOR ÎN DIFERITE ÎNDELETNICIRI TEHNICO-ARTISTICE LA POPORUL ROMÂN.

I. CU PRIVIRE LA STADIUL ACTUAL AL PROBLEMEI

MIHAIL MIHALCU
OCTAVIAN RADU MAIER

1. Extragerea şi utilizarea unor *materiale tinctoriale* provenite din unele părţi (rădăcină, tulpină, frunze, fructe sau scoarţă) ale unor vegetale din flora locală a fost o îndeletnicire artizanală care — ca şi la alte popoare — a fost practicată în aria românească, după cum este cunoscut, din cele mai îndepărtate timpuri. Coloranţii respectivi erau folosiţi, în primul rînd, la vopsirea firelor şi a ţesăturilor realizate din fibre textile naturale — furnizate de regnul vegetal (bumbac, cînepă, in) sau de cel animal (lînă, păr şi mătase). Şi, la acest capitol, posedăm cele mai multe date culese şi publicate începînd cu ultima jumătate a secolului trecut. Aceşti coloranţi au mai fost folosiţi, însă, şi la *colorarea pieilor tăbăcite, a pastelor făinoase, a băuturilor şi a lemnului*, la prepararea *cernelurilor* sau a unor *culori* folosite în pictura executată în tempera pe panouri de lemn, pe sticlă sau la cea murală (*secco*), precum şi la *vopsirea* şi *încondeierea* ouălor, cu ocazia unor sărbători străvechi ale primăverii. Se remarcă uşor, deci, că obţinerea şi folosirea acestor coloranţi au fost strîns legate, în trecut, de o serie de îndeletniciri tehnico-artistice remarcabile şi reprezentative ale poporului român.

Activitatea respectivă se încadrează într-o tradiţie tehnico-artistică multiseculară, comună întregii arii în care a trăit şi trăieşte poporul român. Exemple simple şi alese la întîmplare ilustrează convingător aceasta. Astfel, planta cunoscută şi sub numele de *şoldeală (Tenacetum vulgare L.)*, ca şi *aliorul (Euphorbia amigdaloides L.)* au fost folosite din sudul ţării (judeţele Galaţi, Prahova şi Rîmnicu-Sărat) pînă în nord (judeţele Suceava şi Botoşani) şi din răsărit pînă în apusul ei, pentru a se obţine culoarea galbenă sau — în amestec cu un colorant albastru — pe cea verde /1/, /15/, /19/, /20/ /22/, /28/, /29/. Şi, peste tot, s-a lucrat cu un decoct şi cu aceiaşi mordanţi. Micile diferenţe înregistrate în vopsirea propriu-zisă sau în reţeta după care se realizează flota de vopsire (timp de menţinere în contact al flotei cu materialul textil, combinaţiile de mordanţi etc.) sînt rare, nu se datoresc unor influenţe străine, ci unor condiţii locale, rămînînd nesemnificative, după cum vom vedea ulterior.

2. De la primul contact cu domeniul, fie că este vorba de boiangeria tradiţională, fie că este vorba de alt domeniu al folosirii coloranţilor naturali de care ne ocupăm, cercetătorul constată o cunoaştere desăvîr-

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 6, p. 579—584, Bucureşti, 1989

șită a florei locale și o nu mai puțin desăvîrșită abilitate tehnică, dovedită la alegerea și utilizarea materialelor pe care această floră le pune la dispoziție. Pentru culoarea galben, spre exemplu, de la *ceapă (Alium cepa L.)* se foloseau cojile rădăcinii, de la *dediței (Anemona pulsatilla L.)* florile și tulpina, de la *gălbinele (Calendula officinalis L.)*, ca și de la *șofrănaș (Calendula officinalis L.)* numai florile, iar de la *dracilă (Berberis vulgaris L.)*, pe lîngă tulpină, rădăcina și scoarța.

În ceea ce privește unele aparente confuzii, rare, care apar în indicarea numelui unor plante, după cum vom vedea ulterior, ele se datoresc fie asemănării în prezentare și efect a decoctului obținut, fie faptului că o anumită specie era înlocuită cu o alta, din aceeași familie, în flora regiunii în care a fost culeasă informația, datorită diferenței de înălțime față de nivelul mării sau tipului climatic.

Se constată, de asemenea, și o cunoaștere deplină a exigențelor și caracteristicilor diferitelor fibre naturale, ca și o promptă și precisă rezolvare a diferitelor probleme ridicate de necesități (culoare, nuanță, tip de fibră etc.) sau de materiile prime accesibile (mordanți, coloranți etc.).

Aproape în oricare dintre informațiile culese de pe teren apare o indicație precisă referitor nu numai la culoarea ce se obține, ci și la tipurile de fibră la care trebuie folosit colorantul organic respectiv și la rețeta transmisă.

Astfel, tot la culoarea galben, cu decoctul obținut din tulpină de *vitriș (Chrisantemum vulgare L.)*, în majoritatea cazurilor, se vopsea numai lîna, decoctul de flori de *rapiță sălbatică (Brassica rapa L.)*, însă, era folosit nu numai la colorarea în galben a unor fibre vegetale și animale, ci și la vopsitul ouălor. La vopsirea cu decoct de *brîndușe de toamnă (Colchicum autumnale L.)* introducerea mordantului („împietrirea”) în flotă se făcea după introducerea lînii în flotă, în timp ce la ouăle de Paști înainte de introducerea lor (28). Iar această schimbare de procedură, după cum vom vedea la timpul potrivit, are o perfectă justificare tehnologică.

3. Cel puțin două sînt, însă, regretele pe care le încearcă cercetătorul care studiază modul de obținere și folosință a coloranților proveniți din vegetale, în aria românească. El constată că, începînd din cea de-a doua jumătate a secolului trecut — din motive pe care le vom examina altă dată — folosirea coloranților respectivi s-a redus atît de mult, încît astăzi, cu mare greutate se mai poate găsi cîte un informator foarte bătrîn care deține doar un mic fragment—deformat și acela de o lungă nefolosire — dintr-o străveche tradiție tehnico-artistică. Și, în plus, constată că această îndeletnicire nu mai este nici casnică și nici exclusiv feminină.

De aceea, în studiul nostru am recurs nu numai la date culese pe teren de-a lungul a mai bine de două decenii sau la altele publicate de diferiți cercetători de-a lungul a aproape o sută și cincizeci de ani, ci și la acele date — ignorate sau ocolite pînă acum — aflate în adnotații făcute pe spațiile albe ale unor manuscrise românești sau consemnate în unele miscelanee din colecțiile din țară.

4. Faptul că astăzi această îndeletnicire este aproape părăsită și uitată, deși odinioară era foarte răspîndită în lumea satului românesc, în gospodăria tradițională, ar putea conduce pe un observator superficial

la ideea eronată că ea este de mult și definitiv ieșită din sfera interesului omului zilelor noastre. În realitate, însă, situația este cu totul alta. Cercetînd acest domeniu de activitate, ca și tradiția tehnico-artistică legată de el, aflăm încă o dovadă a unității și continuității poporului român, după cum s-a mai spus. În același timp, însă, datele obținute cu ocazia cercetării domeniului, ca și o privire generală asupra acestei îndeletniciri ne dau posibilitatea să completăm acele pagini nescrise ale istoriei tehnicii românești, ca și a celei internaționale. Și, cu această ocazie, apare și cealaltă față a unor îndeletniciri tehnico-artistice tradiționale despre care, din alte puncte de vedere, s-a scris destul de mult.

În sfîrșit, se poate aprecia că, în epoca actuală, acum cînd — din motive cunoscute—se caută materiale care să fie cît mai puțin energofage, reexaminarea și revitalizarea acestor tehnici străvechi, adaptate perfect la condițiile țării noastre, ar putea aduce rezolvări care să prezinte și un remarcabil interes economic, nu numai etnografic, istoric, artistic.

5. A trecut mai mult de un secol de cînd unii cercetători români — de diferite formații — au început să se intereseze și să adune date referitoare mai ales la boiangeria tradițională românească, dar și la coloratul lemnului, a pastelor făinoase, a cernelurilor, a băuturilor și a pieii sau la vopsirea și încondeierea ouălor cu coloranți naturali, obținuți din unele vegetale ale florei locale /23/, /24/, /27/. În ultimele decenii ale secolului trecut, ca și în secolul actual, au continuat să se culeagă de pe teren date de acest fel : /1/, /10/, /16/, /17/, /19/, /20/, /22/, /24/, /26/, /28/, /29/, /31/. Cercetătorii respectivi, din epocile respective, aveau diferite formații (etnografi, istorici, chimiști, învățători, botaniști etc.). În majoritatea covîrșitoare a cazurilor, fiecare a lucrat singur, nu în interiorul unui colectiv complex, cu membri avînd toate specialitățile pretinse de cercetarea respectivă. Și mai mult a trecut, însă, de cînd cîte un copist, un cleric sau un alt știutor de carte a consemnat, pe marginea albă a foilor unui manuscris sau într-un miscelaneu, cîteva date în acest domeniu /33/. Marea majoritate a acestor consemnări se reduc la o rețetă de boiangerie sau de cerneală consemnată sumar, în termenii tehnici de epocă, uneori de mult uitați și, de aceea, mai greu de înțeles.

În ceea ce privește asemenea semnalări referitoare la utilizarea coloranților obținuți din vegetale, în pictura tradițională românească, ele sînt excepțional de rare și de-abia în puținele texte de erminie românească apare cîte ceva.

În ceea ce privește flora românească, primele atestări ale interesului prezentat pentru cărturarii români trebuie amplasate în urmă cu mai bine de trei secole, în *Lexiconul din Codicele Sturdza* (1660—1670) și în diferitele documente răzeșești — din secolele XIV—XVI — publicate de B. P. Hasdeu, în secolul trecut /21/, ca și în lexiconul anterior al monahului Mardarie Cozianul (1649), de care s-a ocupat Gh. Crețu, pe la începutul secolului, sau *Codicele mixt de la Bistrița* (1700) /10/. Și, de atunci pînă astăzi, s-a cercetat și s-a publicat mult în această direcție : /3/, /5/, /6/, /8/, /11/, /12/, /13,/ /15/, /23/, /30/, /32/, /33/, fiind un sprijin consistent pentru cercetătorul de astăzi, sprijin de care el era lipsit cu 60—80 de ani în urmă.

6. Cu cît activitatea de strîngere a datelor referitoare la materia primă (culegere, conservare etc.) și la tehnologiile colorării fibrelor textile și a altor materiale au fost mai timpurii, cu atît șansa de a obține date mai numeroase și mai bogate era mai mare. Îndeletnicirea putea fi studiată „pe viu", deținătorii tradiției tehnicii respective putînd fi întîlniți la fiecare pas făcut pe teren. Atunci, ca și mai tîrziu, căutarea și cercetarea unor mărturii scrise nu părea necesară. Dar datele culese se resimțeau de faptul că nu erau reprezentative decît pentru epoca în care fuseseră culese și pentru o epocă imediat anterioară, în general. Nici unul dintre cercetătorii amintiți nu par să fi ținut seamă de aceasta. Nici o observație nu se face, spre exemplu, referitor la faptul că foarte multe rețete de boiangerie au ca mordant alaunul ($AlKSO_412H_2O$), care, deși era cunoscut de mult în restul lumii, în aria românească a fost introdus destul de tîrziu. Și nu se face, de asemenea, vreo observație nici la faptul că alți mordanți tradiționali (zerul, borșul etc.) apar mult mai rar. Or tocmai aceste situații ilustrează grăitor lacunele unei priviri generale referitor la boiangeria tradițională românească, căci numai aceste simple constatări pot conduce la concluzii prețioase pentru etnograf, pentru istoric și pentru alți specialiști în alte domenii, ca și pentru artizani și cooperative meșteșugărești. Apare clar, deci, că, dacă sînt coroborate datele culese — în trecut și pînă în zilele noastre — cu cele pe care ni le furnizează unele adnotații din manuscrisele românești vechi, cunoașterea domeniului respectiv este împinsă mai înapoi în timp, devine mai completă, mai utilă și mai interesantă.

Datele culese de pe teren pe care le posedăm din ceea ce s-a publicat se mai resimt și de faptul că, după cum s-a mai remarcat, nu au fost înregistrate și prelucrate în colective complexe, cu cercetători de toate specialitățile necesare, care să poată acoperi întreg domeniul. Între altele, consemnarea unor detalii fanteziste se datorește tocmai acestei situații. Este sigur că, deseori, acestea plecau de la unele confuzii care se datorau informatorilor și sînt specifice evului mediu de pretutindeni, ca și transmiterii pe cale orală și prin demonstrație practică a cunoștințelor tehnice de la o verigă la alta a unui lanț lung al unei tradiții tehnico-artistice. Dar consemnarea lor în mod necritic constituie o lipsă evidentă a unor materiale culese de pe teren de către unii cercetători din secolul trecut și din deceniile precedente. Uneori, cercetătorii — datorită limitelor specialității lor și faptului că lucrau singuri — nu și-au dat seama de această situație, n-au împins investigația pînă la capăt și de aceea n-au putut trage toate concluziile necesare, în cel mai bun caz. Alteori, dîndu-și seama, semnalau unele anomalii și lacune, înregistrînd, însă, informațiile așa cum le culeseseră. În acest ultim caz s-a procedat just și, date comunicate de ei, deși incomplete sau derutante, constituie, totuși, o recuperare în timp util a mărturiilor unei îndeletniciri pe cale de dispariție, consemnare care nu a ajuns la concluzii eronate, însă.

Dar după cum s-a mai spus, au fost și unele cazuri în care au fost avansate explicații — într-un domeniu în care cercetătorii respectivi nu erau informați și pregătiți —, aceste explicații fiind eronate. Dintre acestea, vom aminti cazul unui cercetător /1/ care, vrînd să dea o explicație în plus, la un moment dat, confundă „calaicanul" (sulfatul feros) cu „piatra acră" (alaunul, sulfatul dublu de aluminiu și potasiu). Or aceste două substanțe, din punct de vedere chimic și al acțiunilor lor în boiangerie, diferă sensibil, chiar dacă au și o funcție de mordant.

În sfîrșit, cu toate că au fost înregistrate destul de multe informații culese de pe teren referitoare la obținerea și utilizarea coloranților naturali procurați din mediul vegetal, chiar și încercarea de a se realiza o privire generală asupra domeniului, practic, nu se poate spune că o avem, deoarece încercările respective s-au resimțit puternic nu numai datorită lipsurilor și dificultăților semnalate anterior, ci și datorită limitelor informației tehnice în epocă.

7. Plecînd de la constatarea că astăzi se poate efectua, în condiții acceptabile, o privire generală asupra obținerii și utilizării coloranților naturali — proveniți din vegetalele florei spontane și a celei cultivate din aria românească — în *boiangerie*, *la colorarea pieilor tăbăcite*, *a pastelor făinoase*, *a băuturilor și a lemnului*, *la prepararea cernelurilor sau a unor culori* folosite în pictura (pe panouri de lemn, pe pînză, pe sticlă și murală) ca și la *vopsirea* și *încondeierea ouălor*, vom încerca, în cîteva studii succesive, să o realizăm. Ca bază, vom avea date culese pe teren de-a lungul a mai bine de trei decenii, precum și date publicate sau comunicate de alți cercetători români, de aproape cincisprezece decenii, alte date aflate în părțile tehnice ale unor manuscrise românești (erminii, miscelanee etc.) și altele, referitoare la alte arii ethnografice, publicate de cercetători străini — aceasta pentru a putea face unele comparații și a arăta fondul autohton și unitar al îndeletnicirii, în aria românească. Vom analiza succesiv și succint materiile prime, adjuvanții, rețetele de flotă de vopsire sau de soluții de colorare, tehnologiile, controlul fabricației, cu referire — unde este cazul — la practica din ariile etnografice învecinate sau îndepărtate și cu urmărirea evoluției în timp, cu dorința de a da o privire de ansamblu asupra domeniului, în lumina informației tehnico-științifice pe care o avem astăzi. În cazurile în care este posibil și necesar, o prelucrare statistică a informațiilor pe care le posedăm astăzi va urmări împingerea constatărilor și afirmațiilor pînă la limitele cele mai apropiate de situația reală. În plus, se va căuta să se evidențieze nu numai surprinzătoare dovezi de precisă observație a naturii și de abilitate tehnică în rezolvarea problemelor ridicate de materiile prime și materialele care se colorau, ci și unitatea impresionantă a întregii arii etnografice românești în ceea ce privește terminologia tehnică, materiile prime la care se făcea apel și tehnologiile folosite.

BIBLIOGRAFIE

1. APOLZAN L., *Portul și industria casnică textilă în Munții Apuseni*, București, 1944.
2. ARBORE Z. C., *Basarabia în secolul XIX*, București, 1898.
3. BARCIANU C. P., *Nomenclatura plantelor mai principale în limbile latină și română*, București, 1893.
4. BARIȚ G., *Vocabulariu de numele plantelor transilvane, romanescu, latinescu, nemțiescu și unguresc*u, în „Calindariu pentru poporulu românu, pe anul 1858 și pe anul 1859", Brașovu.
5. BELDIE AL. și PRIDVORNIC C., *Flori din munții noștri*, București, 1959.
6. BOCESCU I., *Glosar de cuvinte din județul Mehedinți*, București, 1913.
7. BORZA AL., în „Convorbiri științifice", II, 1918, 8—9.
8. BORZA AL., în „Buletinul de informațiuni al Grădinii Botanice și al Muzeului Botanic de la Universitatea din Cluj", V, 1925, 3—4.

9. BORZA AL., *Corelația dintre flora României și poporul român*, Timișoara, 1943.
10. BORZA AL., în *„Acta Musei Regionalis Apulensis"*, Studii și comunicări, IV/1961.
11. BRÎNDZĂ D., în „Columna lui Traian", IX, 1882, III, București, și *Flora Dobrogei*, București, 1898.
12. BUTURĂ V., în „Buletinul Grădinii Botanice și a Muzeului Botanic de la Universitatea din Cluj", XV, 1935, 1—4, 218—227.
13. BUTURĂ V., în „Buletinul Grădinii Botanice și a Muzeului Botanic de la Universitatea din Cluj", XVI, 1936, 1—4, 70—77.
14. BUTURĂ V., în „Buletinul Grădinii Botanice și a Muzeului Botanic de la Universitatea din Cluj", XVIII, 1938, 1—4, 99—106.
15. BUTURĂ V., *Enciclopedia de etnobotanică românească*, București, 1969.
16. ELEFTERESCU E., în „Satul", II, 1932, 18, 13—15.
17. FOCȘA G., *Țara Oașului*, București, 1975.
18. GOROVEI A. și LUPESCU M., *Botanica poporului român*, Fălticeni, 1915.
19. GOROVEI A., *Meșteșugul văpsitului cu burueni*, București, 1932.
20. GOROVEI A., *Ouăle de Paști*, București, 1937.
21. HASDEU B. P., *Cuvente den bătrîni*, București, 1978.
22. IENIȘTEA M., *Vopsitul cu burueni la Nicșani*, Chișinău, 1937.
23. IONESCU de la BRAD, ION, *Agricultura română în județul Mehedinți*, București, 1868.
24. ISTRATI C., în „Buletinul Societății de Științe", XIII, 1904, 3—4, 176—286.
25. KÓS KÁROLY, *Mobile cioplite din zona Lăpuș*, Cluj, 1966.
26. MANGIUCA S., în „Familia", X, 1874, 5—11.
27. MARIAN S. F., *Chromatica poporului român*, București, 1882.
28. NOVACOVICIU E., Monografia comunei Răcășaia, Oravița, 1923.
29. PAMFILE T. și LUPESCU M., *Cromatica poporului român*, București, 1914.
30. PRODAN I. și BUIA AL., *Flora mică ilustrată a R.S.R.*, București, 1958.
31. SALVIU I., în „Buletinul Societății de Științe", XIII, 1911, 4—5.
32. TODOR I., *Mic atlas de plante din flora României*, București, 1968.
33. * * * *Flora Republicii Populare Române*, vol. I—XI, București, 1952—1966.
34. Manuscrisele românești:
    — din Bibl. Academiei R. S. România: 270, 1283, 1457, 1632, 1795, 1837, 2151, 4353, 5188, 5952.
    — din Arhivele Statului, București, 1555.

DUMITRU POP, Obiceiuri agrare în tradiția populară românească, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, 216 p.

Creația populară a constituit dintotdeauna un inepuizabil izvor de descifrare a numeroaselor aspecte legate de existența milenară a poporului nostru, de continuitatea sa neîntreruptă pe aceste meleaguri. Sub acest raport, apariția unei lucrări al cărei scop esențial este acela de a aduce noi argumente în susținerea originii, vechimii și continuității neîntrerupte a poporului român, în baza unor rituri arhaice, constituie, pe de-o parte, un exemplu de conștiință cărturărească iar, pe de altă parte, o dovadă a prețuirii tezaurului de valori rămase nouă moștenire de la străbuni.

Așa cum este concepută și realizată, lucrarea lui Dumitru Pop atestă că un sistem de cultură, caracterizat, în primul rînd, printr-o vechime ce se pierde în negura timpului, mai poate fi încă reliefat, în componentele sale semnificative, prin evidențierea sensurilor unor rituri și obiceiuri, deoarece acestea sînt constituite în adevărate sinteze culturale și pot ilustra trăsăturile definitorii ale orizontului de viață materială și spirituală ale poporului.

Unul din aspectele fundamentale, evidențiate de lucrarea lui Dumitru Pop, este și acela că riturile și obiceiurile dovedesc, prin rezistența lor în timp, că rosturile și semnificațiile de care s-au bucurat au fost larg răspîndite și puternic înrădăcinate în mentalitatea populară. Din acest punct de vedere, trebuie să recunoaștem că orice analiză și orice studii dedicate acestora pot aduce noi și concludente dovezi referitoare la vechimea, continuitatea și la modul specific de viață al poporului nostru.

Structurată sintetic, lucrarea are în vedere riturile cele mai reprezentative, circumscrise muncilor agricole sau, după cum apreciază Mircea Eliade, încadrate scenariului „dramei agrare" : *Plugușorul, Paparuda, Caloianul* și *Drăgaica.*

Urmărind ariile de manifestare ale acestora și semnificațiile lor majore, în viața spirituală a poporului nostru, autorul realizează cea mai exemplară monografie, dedicată, pînă în prezent, riturilor și obiceiurilor menționate.

Admițînd ideea că, o dată cu explozia tehnologică și tendințele vertiginoase de mecanizare în toate domeniile vieții, interesul pentru asemenea forme de manifestare s-a restrîns și că procesul de degradare și de dispariție a unor rituri și obiceiuri continuă, este necesar să subliniem că studiile de acest gen dobîndesc, din aceste considerente, o importanță și mai mare. În acest context, concluziile la care ajunge autorul, în baza materialului teoretic și a cercetărilor de teren, sînt revelatoare. Cu privire la *Plugușor,* de exemplu, autorul menționează că „este deosebit de reprezentativ pentru una din formele de bază ale existenței noastre etnice și exclusiv românesc, nefiind atestat la popoarele vecine sau mai îndepărtate". Ca atare, se pot desprinde de aici nu numai concluzii edificatoare de natură să contureze individualitatea și particularitățile poporului nostru, ci și dimensiunile circumscrise în timp pe fondul vechimii și continuității noastre în această zonă carpato-dunăreană.

Una din caracteristicile lucrării este și aceea că analiza și interpretarea ritului sau obiceiului au la bază criterii științifice specifice genului. Structura obiceiului, spre exemplu este luată în considerație pe baza textului literar, considerat a fi elementul fundamental iar, de aici, se trece la decodarea celorlalte elemente, cum ar fi, în cazul *Plugușorului* cuplarea textului literar cu ritul „primei brazde", implicat, la rîndu-i, într-un obicei și mai vechi *Pornirea plugului.*

Analiza este deosebit de complexă, deoarece se urmărește evoluția acestor forme de manifestare în succesiunea timpului și în spațiu pînă la evidențierea dispariției unor elemente sau adăugirea altora, în procesul similitudinilor tematice, care poate evolua pînă la derivarea funcției. Rămînînd în sfera *Plugușorului,* de pildă, autorul arată că, în ceea ce privește aria estică a teritoriului nostru etnic, „elementul catalizator al diferitelor elemente ce intră în alcătuirea obiceiului a fost buhaiul care în această arie a dat adesea chiar numele obiceiului".

În ceea ce privește dăinuirea în timp a acestor rituri și obiceiuri, integrate acum definitiv sferei folclorice, se poate afirma că, atîta timp cît ele sînt impregnate și de filozofia populară a permanențelor — e cazul *Plugușorului* — pot subsuma și unele date istorice, legîndu-se, astfel, de momente cruciale din istoria și evoluția poporului, ceea ce le conferă, în cele din urmă, un mai puternic și profund caracter de autenticitate.

În procesul atît de difuz al circulației orale, cînd, în paralel, pot sta obiceiuri de aceeaș substanță sau complet diferite, fenomenul contaminării acționează ireversibil, putîndu-se ajunge pînă la degradarea unui rit sau obicei, una din cauze fiind, după opinia îndreptățită a autorului, „lipsa de concordanță dintre text și celelalte elemente de structură", iar alta s-ar datora direct „prinderii înțelesului și a semnificației genuine", fenomen de alterare ce nu poate conduce decît la transformarea ritului și obiceiului respectiv „într-un simplu moment spectacular".

Cercetarea se axează pe ideea că riturile și obiceiurile agrare domină net în comparație cu toate celelalte. În acest sens, dovada cea mai concludentă este aceea că ele alcătuiesc un sistem bine închegat, oferind cele mai edificatoare dovezi despre datinile și obiceiurile împămîntenite în spațiul românesc dintre Dunăre și Carpați, care vorbesc despre modul de viață sedentar al poporului nostru, despre tradiția statornică a mediilor folclorice românești, repartizate pe zone distincte din punct de vedere geografic: cîmpie, deal, munte, dar omogene din punct de vedere al substanței și al originii riturilor și obiceiurilor.

„Numai o asemenea vechime și continuitate a satului românesc în istorie — afirmă Dumitru Pop — poate explica și majoritatea celorlalte rituri și obiceiuri populare arhaice, între care și cele legate de momentele mai importante din viața omului, îndeosebi cele de înmormîntare".

Cercetarea lui Dumitru Pop identifică aspecte ale particularităților de zonă și de substrat, dovedind, astfel, că riturile și obiceiurile au putut avea, într-o anumită etapă, în chip dominant, funcție instituțională. De aici a derivat sentimentul colectiv de acceptare fără rezerve a acestor manifestări, chiar și atunci cînd s-au produs mutații de structură și funcție.

De altfel, riturile și obiceiurile agrare se integrează organic sistemului filozofiei populare, avînd semnificații concludente în interpretarea și explicarea fenomenelor, în definirea conceptului de viață al omului din popor. Așa se explică procesele de transmutație pe baza cărora dintr-un mit, consacrat, la origine, zeului vegetației: *Caloianul*, s-a ajuns la unul de invocare a ploii, în timp ce, în cazul obiceiului *Plugușorului*, conținutului magic inițial al secerișului i s-a adăugat și unul mitico-religios, încît în răspîndirea și în practicarea obiceiului, cîntecul *Paparudei* exprimă o invocație adresată unei ființe magice.

În această ordine a semnificațiilor și în cîmpul conceptelor spirituale ale omului din popor se poate distinge suprapunerea dintre unele rituri și obiceiuri și cele mai însemnate fenomene de natură astrală.

Drăgaica, de exemplu, coincide, cu diferențe neglijabile, solstițiului de vară din 21 iunie, reprezentînd, de fapt, o dată memorabilă în calendarul popular, marea răscruce în cursa soarelui, corespunzătoare și cu etapa de cumpănă a vieții omului, marcată, fizic, de apogeul luminii solare, și mitologic, simbolizînd începutul declinului vieții.

Cercetarea se distinge și prin tendința de a deveni exhaustivă, deoarece riturile și obiceiurile menționate sînt cercetate și analizate metodologic, într-un sistem global și unitar, pornind de la ariile de circulație și răspîndire, cu exemplificări din variantele mai slab realizate sub aspectul valoric și al semnificațiilor subsumate zonal și mergînd pînă la trecerea în revistă a cercetărilor, a culegerilor și a studiilor publicate pînă în prezent.

În concluzie, considerăm că această lucrare este pe cît de utilă, pe atît de necesară oricărui cercetător, indiferent de întinderea sferei de activitate, întrucît semnificația acestor rituri și obiceiuri fundamentale intră, în mod indubitabil, în contingență cu numeroase zone ale activității de cunoaștere și cercetare a limbii și literaturii naționale, a istoriei patriei, a întregului tezaur de valori folclorice și mitologice, ce definesc, în universalitate, factura psihică a poporului nostru.

Al. Andrei

MIHAI COMAN, **Mitologie populară românească. II. Viețuitoarele văzduhului**, București, Editura Minerva, 1988, XVII + 196 p.

Definitorie pentru *Mitologia populară românească* a lui Mihai Coman este existența unui unic „traseu", dinspre analitic spre sintetic, traseu pe care, într-o încercare de sistematizare teoretică, îl vom segmenta în două demersuri — practic inseparabile — ce urmează același sens (analitic — sintetic).

Primul cuprinde trei etape : întîia, cea analitică, constituită din amplul efort de adunare și studiere a materialului folcloric publicat, ca şi a celui din arhive, e urmată de o a doua, cea a interpretării materialului, a căutării tuturor conexiunilor, a legăturilor intime care există între textele folclorului românesc, a desprinderii elementelor esenţiale, a acelor „semne" ale limbajului mitologic, a ordonării și relaţionării lor, a comparării cu elementele folclorului și mitologiei universale și ale literaturii culte și finalizată de o a treia, cea sintetică, definită prin regîndirea în temeiuri a întregii mitologii româneşti, a acelui *imago mundi* specific.

Cel de-al doilea demers implică transpunerea „practică" a celui dintîi, la trei nivele de construcţie. Primul nivel (și totodată cel mai mic), acela al capitolelor *Mitologiei populare româneşti*, (vol.) I, II, e extrem de riguros organizat, astfel încît adunarea datelor cu privire la fiecare „semn" mitologic luat în discuţie și analizarea, interpretarea și conectarea acestora (i.e. analiză) e urmată de reluarea sintetică și concluzivă a datelor (i.e. sinteză).

Aceeaşi schemă structurează și al doilea nivel de construcţie, cel al volumelor : după adunarea datelor și premiselor teoretice și metodologice generale urmează prezentarea, analizarea, interpretarea elementelor mitologice ce vor fi sintetizate în acea *Privire finală* asupra mitologiei zoomorfe româneşti.

Ultimul și cel mai amplu nivel de construcţie, cel al întregului studiu de mitologie românească, relevă aceeaşi organizare : de la momentul analizei la cel al sintezei.

Analiza se bazează pe o „etapă" predominant teoretică : *Mitos și epos* („lucrare ce poate fi considerată, într-un anume sens, ca o prefaţă metodologică și teoretică pentru aceste cercetări de mitologie aplicată" (I, X), cele două *Cuvinte înainte* ce deschid studiile apărute) și pe una predominant practică : primele două volume din *Mitologie populară românească*, precum și cele care urmează să apară.

Momentul final va cuprinde, „ca ţel și punct de sinteză" al acestui traseu, un „studiu despre categoriile fundamentale ale gîndirii populare, despre codurile și cuplurile binare care determină, din subtext, logica și combinatoria tuturor semnelor din limbajul mitologic" (*ibid.*, XIII).

Organizîndu-și astfel materialul, Mihai Coman a realizat nu numai o ordine formală, exterioară, ci și o construcţie interioară logică și coerentă. Argumentînd această logică internă, ar trebui să zăbovim puţin asupra acelui moment pe care l-am numit „predominant practic" al ultimului nivel de construcţie și să trecem în revistă organizarea întregului „dicţionar" de mitologie populară românească. Acesta urmează să cuprindă, pe lîngă studiile apărute, consacrate vieţuitoarelor pămîntului, ale apei și ale văzduhului, alte volume dedicate figurilor fabuloase, plantelor, stihiilor, reprezentărilor fabuloase, obiectelor și gesturilor.

Acest mod de ordonare a „capitolelor" dicţionarului mitologic, chiar dacă „nu reprezintă o taxonomie în sine, ci o clasificare de lucru" (*ibid*, XIII), are temeiuri mult mai profunde decît ale unei simple repartizări pe volume a semnelor mitologice populare româneşti, pentru că, pe de o parte, tocmai *aceste clase* de elemente reprezintă „cele mai generale clase (de tip referenţial) în care pot fi grupate semnele mitologice din cultura românească" (II, 162—163), iar, pe de altă parte, ele asigură unitatea efortului de analiză, interpretare și sinteză a întregului material mitologic, tocmai pentru că se interconectează și se intercondiţionează în modul cel mai profund, astfel încît înţelegerea uneia dintre clasele de semne mitologice nu numai că e imposibilă în afara celorlalte, dar implică cu necesitate continua raportare la acestea. Demonstraţia există, implicit, pe întreg parcursul studiului lui Mihai Coman și explicit în finalul celor două volume destinate vieţuitoarelor, în capitolul care sintetizează datele referitoare la bestiarul popular prin relaţionarea acestora cu toate celelalte „clase" de semne mitologice, care vor forma obiectul volumelor următoare.

Structurarea riguroasă externă și internă a materialului mitologic nu implică în nici un caz rigiditatea, încorsetarea, didacticismul scriiturii ; dimpotrivă : în interpretarea materialului folcloric atît de mult și de variat, în care contradicţiile par a fi, de multe ori, imposibil de rezolvat, autorul dezvăluie o mare mobilitate a spiritului și a condeiului, o fină și profundă înţelegere a textului, evitînd speculaţii — uneori tentante, dar, poate, hazardate — și rămînînd mereu în consonanţă cu substanţa intimă a materialului folcloric. Acestei rigidităţi de care ar putea fi susceptibilă o scriere extrem de riguroasă, autorul i se opune, implicit, prin stilul simplu, prin inteligenţa și mobilitatea demonstraţiilor, dar și explicit, afirmînd despre studiul său că e doar un „model propus" și nicidecum unul „închis, definitiv și inabordabil", e doar „o primă aproximare, o etapă în calea aprofundării limbajului mitologic" (*ibid.*, 163).

O astfel de „etapă", necesară accederii spre „cadrele mentale generale care determină concepţia populară despre lume și viaţă, despre destin și istorie, despre om și umanitate" (*ibid.*, 179), o constituie și volumul al doilea al *Mitologiei populare româneşti*, consacrat vieţuitoarelor văzduhului.

Urmînd (după cum declară însuşi autorul), în principiile ei generale, modelele lingvisticii şi ale antropologiei structurale, „fără a fi, însă, prin aceasta, total fidelă şi supusă acestora", *Mitologia populară românească* II conturează o amplă secţiune a unui dicţionar de semne mitologice, propunîndu-şi să descrie „inventarul acestor unităţi culturale (lexicul), să analizeze înţelesurile pe care ele le dobîndesc în cultura populară (semantica) şi, în final, să releve legile ce determină combinarea lor în ansambluri bine definite (gramatica)" (*ibid*, XVI).

Acest proiect prezentat în *Cuvîntul înainte* al autorului se realizează pe parcursul celor patru părţi ale studiului. Primele trei dedicate păsărilor, insectelor şi arahnidelor cuprind „lexicul" şi „sintaxa". Al patrulea capitol, *Privirea finală* asupra primelor două volume, schiţează relaţiile ce există între „semnele" mitologiei româneşti, alcătuind „gramatica".

Pentru a preciza modul în care Mihai Coman îşi constituie volumul referitor la vieţuitoarele văzduhului, va trebui să revenim la ceea ce numeam la început „primul demers" (dinspre analitic spre sintetic), general valabil pentru întregul „dicţionar" mitologic, şi să-l analizăm în funcţie de specificitatea acestei secţiuni a lui.

Pornind de la premisa generală că toate credinţele legate de o anumită vietate explicitează un „semn" mitologic al cărui referent nu e exclusiv vietatea ca atare, ci „îndeosebi imaginea culturală despre ea (i.e. informaţii ale realităţii plus informaţii provenite din modelarea şi experienţa culturală a contactului practic cu realitatea") (I, IX) şi de la cea particulară că „observaţiile de factură naturală au fost modelate de structurile culturale", că, în dialogul cu universul zburătoarelor, omul a folosit „procesele gîndirii metafizice" (Steven Feld), autorul trebuie să refacă tot acest traseu complex de la observaţia naturală la structura culturală, însă, în sens invers : pornind de la metafora (i.e. prelucrarea culturală), care, în foarte multe contexte, şi-a alterat sensul originar, să ajungă la semnificaţia şi contextul iniţiale (i.e. naturale).

Fiecare capitol al lucrării reprezintă o fascinantă demonstraţie a parcurgerii acestui traseu, o acumulare de materiale folclorice care, interpretate şi relaţionate, conduc spre o decodare a sensului unic — sau a sensurilor multiple — ce au stat la baza lor. Demersul nu e deloc simplu : „Este greu de spus care sînt poziţia, rostul şi semnificaţia acestei reprezentări în ansamblul mitologiei zoomorfe româneşti, căci, din datele pe care le avem, nu putem contura o imagine unitară, coerentă. Caracterul fragmentar al acestei figuri este evident atît la nivelul textului (actualizată în genuri folclorice diverse...), cît şi al subtextului (atributele şi semnificaţiile specifice ei nu se articulează într-o structură închegată)" (II, 11).

Însă asemenea cazuri duc nu la o anulare a sensului semnului mitologic, ci, dimpotrivă, la o dublare a planurilor semnificative. Ele sînt decodate pornind de la mai multe principii teoretice generale : cel al rolului primordial al praxisului uman, cel al considerării oricărei manifestări culturale ca act de comunicare, cel al poziţiei privilegiate, în sfera tuturor limbajelor ce alcătuiesc sistemul unei culturi de tip tradiţional, a limbajului mitologic, văzut ca metalimbaj.

Acest metalimbaj specific românesc e pus în relaţie, acolo unde e cazul, cu mitologia clasică, aşa cum se întîmplă, de pildă, în subcapitolele *Musca*, *Albina* etc. iar, uneori, aceste relaţionări constituie pretextul inserării unei uşoare urme de umor fin, de cea mai bună calitate : „Într-adevăr, somnul uşor al gîştii (realitate biologică despre care depun mărturie nu numai naturaliştii, ci şi istoricii Romei antice)" (*ibid*., 12).

Dar conexiunile făcute nu se opresc doar la sfera mitologiei clasice, ci continuă cu cele din literatura cultă universală : Vergiliu, Maeterlinck etc. şi românească : Coşbuc, Hogaş ş.a.

Şi dacă „întreaga gîndire a unei societăţi se dezvăluie în discursul său mitologic" (M. Detienne), valoarea studiului lui Mihai Coman stă în trecerea de la o analiză a miturilor (în care s-au angajat mereu folclorişti, scriitori, filozofi) la o ordonare a lor într-un sistem, la o sinteză a mitologiei.

Nora Rebreanu

WOLFGANG SUPPAN, **Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik**, în „Musikpädagogik. Forschung und Lehre", herausgegeben von Sigrid Abel-Struth, Band 10, Mainz — London — New York — Tokyo, Schott. Printed in Germany, Mainz, 1989, 223 p. cu ilustraţii şi note muzicale

Omul muzicalizat. O antropologie a muzicii, din colecţia „Pedagogia muzicală. Cercetare şi studiu", vol. X, apărută la Mainz în editura Schott, este ultima carte a prof. dr. W. Suppan, deţinătorul catedrei de Istorie a muzicii şi etnomuzicologiei la Şcoala Superioară de Muzică şi

Artă Plastică din Graz. Cunoscut teoretician al antropologiei muzicii, autorul realizează — pe parcursul a patru părţi — o succintă trecere în revistă a unei bogate problematici, capabilă, totodată, să caracterizeze selectiv noua disciplină, preocupătă în special de aspectele sociale ce însoţesc existenţa muzicii pe parcursul evoluţiei umane. Avînd un conţinut didactic, în introducere autorul ne indică felul în care a înţeles să abordeze acest subiect : la început, curs special ţinut la Universitatea din Mainz, în 1972, şi apoi, în anii următori, la universitatea şi şcolile superioare de muzică din Bonn, Freiburg i. Breisgau, Frankfurt am Main (R.F.G.), Aarhus (Danemarca), Sofia (R. P. Bulgaria), Speyer, Hannovra, Göttingen (R.F.G.), Graz şi Viena (Austria).

În prima parte (A), intitulată *Către o situaţie a cercetării antropologice*, în dorinţa de a contura antropologia, autorul ne prezintă diferitele domenii ale antropologiei prin capitolele : *Evoluţia biologică şi culturală a oamenilor* (antropologie biologică) ; *Antropologia filozofică ; Antropologia culturală* şi *Antropologia sociologică*.

În partea a doua (B), *Teze şi întrebări la concepţia unei antropologii muzicale*, se conturează problematica ce urmează a fi tratată, cu accent pe rolul psihologic şi social al muzicii ca mijloc de exprimare şi comunicare umană.

Partea a treia (C), *Fapte/Materiale*, se referă la muzică şi cult (şamani, vrăjitori şi vraci), muzică şi politică, muzică şi muncă (cîntat vocal şi instrumental pentru stimularea muncii), muzica drept semnal reglementar ; studiul lui Karl Bücher referitor la „Muncă şi ritm" ; „Muzak" (teorie de psihologie a muzicii privind anume programe muzicale apte a constitui un fond stimulator psihic şi fizic, preconizată în S.U.A. începînd din 1934 şi apoi introdusă, după al doilea război mondial, la Londra şi Düsseldorf) ; muzică şi drept ; muzică şi medicină (şamanul/vraciul are puterea să redea unui om echilibrul), acoperind, de fapt, toate domeniile şi mijloacele de exprimare existente în viaţa umană din cele mai vechi timpuri şi pînă în zilele noastre.

În ultima parte (D), intitulată *Concluzii*, este redată, pe parcursul a patru capitole, esenţa ideilor comunicate în părţile precedente. Acestea sînt : muzica este o parte din lumea simbolică a omului ; înştiinţare, comunicare, interacţiune ; muzica este obiect de largă utilizare al omului, ca parte integrantă a evoluţiei sale biologice şi culturale.

O bibliografie de 437 de titluri, tabele privind indice de nume şi indice al conţinutului problematic, precum şi provenienţa ilustraţiilor aflate în volum — completează această interesantă lucrare, ce se alătură cu succes cercetărilor antropologiei muzicale.

Ghizela Suliţeanu

Sagenerzähler und Sagensammler der Schweiz, hrsg. von HANS TEN DOORNKAAT, Bern und Stuttgart, Verlag Paul Bern, 1988, 642 p.

Cartea de faţă este, în cea mai mare măsură, rodul unor temeinice lucrări de seminar, elaborate sub conducerea prof. Rudolf Schenda, între 1982 şi 1984, de studenţi ai Universităţii din Zürich. S-au adăugat cîteva teze de licenţă dezvoltate în orbita aceloraşi preocupări. Cuprinsul său este alcătuit din 21 de studii monografice (semnate de R. Schenda, D. Landwehr, D. Karbacher, A. Keller, S. Hablützel, W. Schweizer, U. Siegrist, Cl. Weilenmann, M. Heule, B. Grisch, Ed. Hengartner, P. Pfrunder, S. Danckay-König, V. Périllard, H. Blattmann, Chr. Heilmann, R. Klinkert, B. Büsser, U. Wohlfender, M. Preibisch, Cl. Bürgi, B. Flueler, V. Traber, H. ten Doornkaat), consacrate celor mai de seamă culegători şi prelucrători de legende din Elveţia între sec. XVI şi XX. Este vorba de teologi şi predicatori protestanţi, precum Lud. Lavater, de preoţi catolici de vază, de tipul unui Alois Lütolf, de filologi germani, exilaţi în Elveţia, precum E. L. Rochholz, de scriitori populari, uneori figuri pitoreşti, asemenea trompetistului H. R. Grimm, de naturalişti de prestigiu, ca J. J. Scheuchzer etc.

Capitolul introductiv, *Zur Einführung*, aparţine prof. R. Schenda. Este un expozeu istoric asupra principalelor fonduri de legende (manuscrise şi tipărituri) şi asupra reflecţiei critice pe seama acestora, constituite în Elveţia începînd cu epoca Reformei şi terminînd cu cea de a doua jumătate a veacului al XIX-lea. Un preambul teoretic oportun (*Aspecte funcţionale, Comunicare şi poezie, Eveniment şi trăire etc.*) defineşte cadrul conceptual, altminteri foarte cuprinzător, în care autorul (şi colaboratorii săi) înţeleg să-şi desfăşoare cercetarea : „Legenda este o povestire produsă şi transmisă pe care orală şi/sau scrisă, referitoare la o întîmplare (trăire) ieşită din comun, supranaturală sau miraculoasă, adevărată sau fictivă, adesea datată/localizată, căreia i se acordă sau nu credit, care este relatată cu scop didactic sau de divertisment şi care slujeşte la confirmarea sau lărgirea orizontului de cunoaştere al receptorilor, ca şi la menţinerea sau la punerea sub semn de întrebare a imaginilor sociale de fiecare dată în vigoare".

Introducerea își găsește completarea în ampla expunere, închinată de Hans ten Doornkaat activității folcloristice a poetului și profesorului emerit Arnold Büchli (1885—1970), expunere în care informația istorică de specialitate este adusă „la zi".

Se cuvine de la bun început remarcat că, în ciuda profilului său colectiv, volumul în discuție se impune energic ca un model de concepere și tratare *unitară* a materiei.

Astfel, toate studiile desfășoară, cu grijă, același plan : biografia autorului examinat, prezentarea de ansamblu a activității sale culturale — eventual publicistice și/sau științifice —, analiza amănunțită (proveniență, tematică, funcție) a opusului (opusurilor) de narațiuni legendare (culese direct, preluate din alte surse sau chiar fabulate ; autentice sau prelucrate etc.) ale acestuia și a opiniilor sale despre folclor, în fine, tratarea unor aspecte semnificative din istoria receptării colecțiilor (reeditări, influențe exercitate, comentarii suscitate etc.). Fiecare capitol este prevăzut cu o dublă bibliografie (a operelor și a criticii), iar cartea însăși cu o bibliografie generală și trei indici (tematic, de persoane, geografic).

Unitatea este apoi asigurată de faptul că toți realizatorii volumului, pornind de la definiția *legendei (Sage)*, formulată în *Introducere* (v. mai sus), dar și depășind-o, urmăresc în corpusurile pe care le examinează (cronici, însemnări zilnice, însemnări de călătorie, almanahuri, calendare, antologii etc.) nu doar *narațiuni constituite*, structurate pe tiparele tradiției orale, ci, practic, informații de orice fel privind evenimente extraordinare din viața unor colectivități rurale sau urbane într-un anumit moment dat (crime, incendii, nașteri monstruoase, curiozități diverse ș.a. — v. bunăoară p. 32—33, 101, 170), apoi superstiții și credințe. În registrul de narațiuni tradiționale sînt luate în considerare și legende religioase, *exempla*, *memorata* (în termenii lui C. W. von Sydow), gravitînd stilistic și funcțional în sfera *Sage*-ei. În felul acesta se oferă lecturii, pe de-o parte, o mare bogăție de date de ordinul istoriei culturale, în care „seria literară" se află pas cu pas conexată „seriei sociale" și „seriei ideologice". Pe de altă parte, un amplu repertoar de teme legendare, de răspîndire atît *locală* cît și *universală*, surprinse în diferite faze ale difuziunii lor prin *carte*. Cît din acest fond a reprezentat și mai reprezintă eventual bunuri de circulație *orală* rămîne, firește, o chestiune, pînă la un punct, încă deschisă. Predominanța masivă, în cazul corpusurilor de legende elvețiene, a *prelucrării* (de la repovestirea în proză — eventual, dilatată — la varianta versificată) asupra versiunii *orale* arată, o dată în plus, că, de fapt, istoria speciei populare este istorie a colecțiilor, a culegătorilor, a orizontului lor intelectual, a modelelor utilizate, a spiritului epocii, a gustului cititorilor.

În fine, *last but not least*, unitatea lucrării este asigurată de împrejurarea că toate contribuțiile, gîndite în perspectiva materialismului istoric, observă cu consecvență *aceeași* orientare : eminamente critică, la rigoare polemică și demistificatoare, riguros funcțională.

Viorica Nișcov

INGEBORG WEBER-KELLERMANN, **Landleben im 19. Jahrhundert**, München, Verlag C. H. Beck, 1988, 462 p.

Autoarea volumului *Landleben im 19. Jahrhundert* (Viața rurală în secolul al XIX-lea), I. Weber-Kellermann, este bine cunoscută nu numai în cercurile etnologice din R. F. Germania, ci și din alte țări (inclusiv din România, unde a desfășurat o serie de cercetări comparative împreună cu specialiștii noștri). Mulți ani titulară a postului de profesor în cadrul catedrei de etnografie (Volkskunde) a Universității din Marburg, I. Weber-Kellermann este autoarea unei serii de lucrări de sinteză, dintre care menționăm : *Die Kindheit. Eine kulturgeschichte* (Copilăria. O istorie culturală), 1979, *Fest und Alltag in der Sprache der Bräuche* (Sărbătoare și cotidian în limbajul obiceiurilor), 1985, *Frauenleben im 19. Jahrhundert* (Viața femeilor în secolul al XIX-lea), 1988.

Concepute, în special, într-o perspectivă cultural-antropologică, aceste lucrări se disting prin modalitatea organică în care problematica culturii populare se armonizează cu aceea istoriografică, sociologică, literară. În afara unei informații cu adevărat impresionante și a unei ilustrații sugestive, aceste volume sînt redactate într-o manieră care le face utile atît specialiștilor, cît și unui larg public cultural, ceea ce, fără îndoială, constituie unul din dezideratele actuale ale etnologiei. Caracterul de sinteză al acestor lucrări reiese și din faptul că abordează fenomenul culturii populare atît în latura sa materială social-economică, cît și spirituală, artistică, realizînd, în felul acesta, o îmbinare necesară între latura etnografică și cea folcloristică.

Așa cum subliniază în *Cuvîntul înainte*, autoarea și-a propus să depășească o anumită viziune vetustă asupra satului, conceput doar pe coordonatele sale tradiționaliste, idilice, în favoarea unei modalități de abordare realiste, care nu evită nici aspectele legate de mutațiile profunde produse în mediul rural, încă din secolul trecut, și nici conflictele sociale, specifice mediului de limbă germană, la care se referă lucrarea. „De aici reiese — arată I. Weber-Kellermann — recunoaşterea faptului că satul nu constituie — aşa cum era el reprezentat mai devreme — o comunitate omogenă, ci o întrepătrundere de grupări sociale ţărăneşti, ca şi de „limbi" culturale care nu rămîn imuabile, ci se află într-o continuă restructurare". Baza interpretărilor etnologice este furnizată de istoria agrară şi socială, iar mijloacele de informare sînt foarte variate, de la materialul de arhivă la mărturiile folclorice şi literare. În ultimă instanţă, autoarea arată că a încercat, şi prin această lucrare, să iasă în întîmpinarea interesului manifestat de omul modern, chiar în condiţiile societăţii industriale, faţă de satul tradiţional.

Trecerea în revistă a conţinutului principalelor capitole ale lucrării sugerează larga deschidere problematică, dar şi aprofundarea ideatică, teoretică a cercetării.

Primul capitol este consacrat aspectelor social-economice ale măsurilor de eliberare a ţărănimii din ţările de limbă germană, aşa cum s-au oglindit ele în legislaţie, ca şi în mentalitatea epocii.

Cel de al doilea capitol, *Imaginea satului*, îşi propune să analizeze principalele straturi sociale, grupuri profesionale, instituţii şi ceremonii care concură la constituirea structurii comunităţilor rurale. Astfel, în afara stratificării sociale şi de proprietate, autoarea se ocupă şi de pătura muncitorilor agricoli, a argaţilor, exemplificînd, între altele, cu modalităţile ceremoniale care le sînt specifice. Un real interes prezintă subcapitolul *Ordinea trăită şi cea gîndită*, în care sînt analizate raporturile dintre dreptul oficial şi cel tradiţional.

Capitolul *Lumea muncii şi formele de viaţă : femininul şi masculinul* aduce în discuţie raporturile de mare varietate care se stabilesc între sexe în cadrul comunităţilor rurale tradiţionale. Între altele, într-o asemenea perspectivă, se fac referiri, din nou, la modalităţile, formele ceremoniale, care oglindesc aceste raporturi, cu atenţie specială pentru obiceiurile de muncă, cum sînt cele de recoltare, şezătorile şi clăcile, cetele de feciori etc.

Tînăr şi bătrîn este titlul unui capitol, ale cărui subîmpărţiri sînt elocvente prin înseşi titulaturile lor : „Generaţiile în relaţiile lor reciproce", „Gospodarul şi familia sa (ordinea la masă, în locuinţă)", „Portul ca semn social", „Lumea copilului şi educaţia sa", „Bătrîneţea".

Ordinea şi structura comunităţii tradiţionale, într-o interpretare cu implicaţii în investigaţiile de proxemică şi semiologie, sînt analizate în capitolul *Sus şi jos, deasupra şi dedesubt, bogat şi sărac*. În cuprinsul său, autoarea revine asupra unor idei, materializate mai ales în lucrarea sa mai veche *Erntebrauch in der ländlichen Arbeitswelt* (Obiceiurile de recoltare în lumea muncii rurale) — 1965, care au stîrnit controverse între specialiştii din R. F. Germania. În cuprinsul lucrării amintite, ca şi în al aceleia care formează obiectul prezentării de faţă, I. Weber-Kellermann susţine rolul determinant, multă vreme subestimat, jucat de contradicţiile sociale, în diferite domenii ale comunităţilor tradiţionale, inclusiv în acela a obiceiurilor, ceremoniilor populare. De data aceasta, autoarea se concentrează asupra modalităţilor în care raporturile sociale le determină pe cele de muncă, ca şi pe cele stabilite în alte sfere, cum este aceea a vieţii spirituale.

Rolul factorului economic în orientarea şi intensitatea mutaţiilor sociale, care au avut loc în cursul procesului de industrializare, este analizat de autoare în cuprinsul capitolului *Epoca tehnică la sat*. Atrage atenţia varietatea de unghiuri din care sînt luate în considerare problemele evoluţiei social-economice în lumea rurală. Astfel, în afara factorului social, este avut în vedere cel tehnic (introducerea anumitor maşini care au dus la restructurarea unor munci agricole) şi chiar cel politic, cum ar fi influenţa exercitată de militarism, în anumite epoci istorice, asupra satului tradiţional german din secolul trecut.

De mare interes sînt interpretările autoarei asupra felului în care aceste mutaţii s-au oglindit în folclor, în literatura vremii şi în alte domenii cum ar fi turismul. Punctele sale de vedere, care, cum am mai subliniat, se disting prin realism şi echilibru, se află în polemică cu imaginea idilică asupra satului, dominată, pînă la un moment dat, de aceea ce I. Weber-Kellermann numeşte un „romantism agrar".

Unele din ideile exprimate în cuprinsul acestui capitol, ca şi în alte părţi din lucrare se află în legătură cu o serie de probleme actuale referitoare la valorificarea culturii populare din sfera „folclorismului", cu implicaţii şi în unele aspecte actuale ale acestor preocupări.

Se poate afirma, pe drept cuvînt, că, deşi se referă la o anumită perioadă istorică, deşi are în vedere formele tradiţionale, unele dintre ele dispărute de mult, lucrarea lui I. Weber-Kellermann se distinge prin maniera actuală, prin viziunea modernă asupra lumii satului german din secolul al XIX-lea.

Alexandru Popescu

VASILE TUDOR CREȚU

(1938—1989)

La 5 februarie 1989, în urma unei boli necruţătoare, s-a stins din viaţă, în plină forţă creatoare, Vasile Tudor Creţu, talentat etnolog, titularul disciplinei de folclor de la Facultatea de Filologie a Universităţii din Timișoara, autor a numeroase cărţi şi studii de etnografie, neobosit culegător și cercetător al folclorului bănăţean.

Vasile Tudor Crețu s-a născut la 16 martie 1938, în localitatea Macoviște, județul Caraș-Severin, unde și-a petrecut copilăria și unde a fost înmormîntat, conform ultimei sale dorințe, alături de strămoșii săi.

După absolvirea liceului din Anina, a urmat cursurile Facultății de Filologie de la Universitatea din Timișoara (1962—1967), unde a demonstrat calități deosebite de cercetător, de scriitor și publicist. După absolvirea facultății lucrează ca reporter la Studioul de Radio din Timișoara, publică versuri, proză de inspirație mito-poetică, reportaje și recenzii în revistele „Viața studențească", „Amfiteatru", „Orizont" și „Familia".

Din 1968 ocupă, prin concurs, postul de asistent, apoi este promovat pe postul de lector la disciplina Literatura română și folclor literar. A fost apreciat de colegi și iubit de studenți pentru activitatea didactică și științifică, pentru abnegația și dăruirea cu care a muncit pentru formarea unor noi generații de filologi cu interes pentru adunarea, prelucrarea și cercetarea valorilor culturii tradiționale. A fost conducătorul Cercului și Arhivei de Folclor de la Universitatea din Timișoara, îndrumător al ansamblurilor folclorice „Timișul", „Doina Timișului", „Datina", care au obținut numeroase premii la diferite ediții ale Festivalului Național „Cîntarea României". S-a numărat printre întemeietorii Asociației Folcloriștilor „Nicolae Ursu" din județul Timiș, unde a inițiat o cercetare de ansamblu a spațiului folcloric bănățean, proiectînd apariția unui *Corpus* al folclorului din această zonă.

De-a lungul anilor, Vasile Tudor Crețu a întreprins, împreună cu studenții săi, numeroase anchete etnofolclorice în majoritatea subzonelor de cultură populară din Banat. Rodul acestor cercetări de teren a intrat,

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 6, p. 593—597, București, 1989

prin transcriere și catalogare, în Arhiva de Folclor a Universității din Timișoara, iar o parte din materialele inedite au fost publicate în volumul colectiv *Folclor literar* (vol. I — VII), al cărui redactor a fost regretatul etnolog și folclorist, membru și în colegii de redacție ale altor publicații (revista „Ethnologica").

Dintr-o pornire a sufletului și dintr-o profundă convingere a cugetului, Vasile Tudor Crețu a considerat că o înaltă îndatorire a folcloristicii românești constă atît în descifrarea sensurilor profunde ale faptelor culturii populare adunate cu atîta grijă de înaintași, cît și în completarea tezaurului existent cu documente folclorice inedite, care au supraviețuit transformărilor satului contemporan, continuînd să reprezinte modele și forme vii de simțire, de gîndire și de expresie a poporului. Împreună cu talentatul cineast, regizorul și operatorul Sandu Dragoș, dispărut și el în plină efervescență creatoare, între anii 1967 și 1980 a realizat un număr de 14 filme științifice, etnografice, surprinzînd pe peliculă principalele manifestări ritualice din satul bănățean (*Tendințe și restructurări ideatice în folclorul contemporan*, *Praznicul — structură și semnificații*, *Jocuri de priveghi*, *Practici ceremoniale la semănatul grîului*, *Obiceiul colindatului laic — azi* etc.). Filmele, însoțite de un comentariu științific scris de Vasile Tudor Crețu, au fost prezentate la seminariile bienale ale filmului etnologic, organizate la Universitatea din Timișoara cu participarea folcloriștilor și etnografilor din țară și din străinătate. Unele pelicule au fost prezentate și la festivaluri folclorice internaționale, bucurîndu-se de o bună apreciere a specialiștilor.

În 1978 și-a susținut teza de doctorat *Ethosul folcloric — sistem deschis*, publicată, sub același titlu, la Editura Facla din Timișoara în anul 1980 și distinsă cu Premiul Uniunii Scriitorilor din R. S. România.

Crescut în spiritul celor mai bune tradiții ale folcloristicii românești, pătruns de un sentiment de admirație și respect pentru marii săi înaintași, Vasile Tudor Crețu a consacrat o parte din lucrările sale recuperării și valorificării ideilor și contribuției unor personalități din țară și din străinătate la fundamentarea științelor despre cultura populară (cf. *Un precursor de prestigiu al etnografiei — Dimitrie Cantemir*, în „Orizont", nr. 23 (423), 1976; *Emil Petrovici — folclorist*, în „Orizont", nr. 22 (326), 1974; *Profesorul Mihai Pop, octogenar*, în *Folclor literar*, vol. VII, 1988; *Structura și rădăcinile istorice ale basmului în concepția lui V. I. Propp*, în „Orizont", nr. 5 (309), 1974; *Felix Karlinger și căile cercetării basmelor*, în *Folclor literar*, vol. IV, 1977 etc.).

Manifestă o largă deschidere spre disciplinele filozofice și antropologice, un interes deosebit pentru noi modalități de abordare a folclorului, urmărind atent realizările structuralismului etnologic, ale semioticii folclorului, ale semanticii etnologice și ale hermeneuticii simbolului, pe care le aplică în studiile sale consacrate redefinirii unor concepte ale folcloristicii sau studiului arhetipurilor (*Homo ludens*, în „Orizont", nr. 12 (307), 1974; *Conceptul de fantastic. Condiția fantasticului în cultura populară*, în *Folclor literar*, vol. IV, 1977; *Mitul „marelui drum" în cîntecele ceremoniale de petrecut din Banat*, în *Folclor literar*, vol. II, 1968; *Categoria obiceiurilor tradiționale*, în *Folclor literar*, vol. VII, 1988 etc.).

În cele două cărţi ale sale, *Ethosul folcloric — sistem deschis* (1980) şi *Existenţa ca întemeiere. Perspectivă etnologică* (Editura Facla, 1988), ultima apărută cu puţine zile înainte de dispariţia autorului, a îmbinat în mod armonios şi fertil cercetarea de teren cu analiza teoretică, deschizătoare de largi perspective interpretative. Cărţile atestă dorinţa şi strădania autorului de realizare a unei vaste sinteze antropologice asupra ceremonialurilor, obiceiurilor şi credinţelor folclorice, subordonate, în totalitatea şi diversitatea formelor lor de manifestare, unei semantici articulate într-o viziune a lumii şi într-un sistem de norme etico-comportamentale alcătuind mentalitatea tradiţională a satului românesc.

Interdisciplinaritatea, aplecarea spre o abordare antropofilozofică i-au permis să demonstreze în mod exemplar teza după care funcţia fundamentală a întregului sistem de coduri şi semne folclorice constă în modelarea omului culturii tradiţionale prin integrarea lui într-un ethos comunitar. „Omul, prin însuşirea conştientă a informaţiilor patrimoniale, se naşte a doua oară—subliniază Vasile Tudor Creţu în ultima sa carte—, devine vlăstar asimilat grupului omenesc în sînul căruia s-a ivit şi urmează să-şi desfăşoare viaţa'' (p. 5).

Patosul voinţei de a descoperi ierarhia valorilor ethosului românesc, dorinţa de a surprinde particularităţile şi constantele sistemului de valori tradiţionale sînt prezente în toată creaţia ştiinţifică a etnologului timişorean. Ideea centrală a acestui sistem de gîndire şi de simţire este concentrată în titlul ultimei sale cărţi, *Existenţa ca întemeiere. Perspectivă etnologică*.

Plecînd de la o legendă cosmogonică românească, publicată de S. Fl. Marian, în care *sămînţa pămîntului* este scoasă de către Nefîrtat din fundul mării, autorul consideră că *sămînţa*, pusă la baza naşterii pămîntului, este totodată mitemul construct cu funcţie paradigmatică, simbolul modelator care a acţionat ordonator şi în sistemul valorilor umane din spaţiul culturii tradiţionale româneşti. *Întemeierea*, ca geneză a pămîntului, ca înfiinţare a unui sat, durare a unei case sau constituire a unei familii, urmează lecţia bobului de grîu. „Credem că nu este hazardat — scrie autorul — să derivăm însăşi ideea continuităţii vieţii umane, structurată de familie şi neam, din observarea milenară a repetiţiei şi binefăcătoarei jertfiri a seminţei pentru a da rod'' (p. 61). Nici o întemeiere nu va dăinui dacă nu are la bază viaţa pe care să se sprijine, de aceea orice creaţie umană implică ideea jertfirii. Semnificaţia jertfei ritualice este dezvăluită printr-un subtil examen hermeneutic aplicat mai multor simboluri sacrificiale (*bobul de grîu*, *zimbrul*, *cerbul* etc.), iar devenirea sociocosmotică a individului este ilustrată prin analiza semnificaţiei unor simboluri ale creşterii, creaţiei şi permanenţei (*arborele vieţii*, *mărul*, *casa*, *vatra satului* etc.).

Legea pămîntului ca loc benefic (*Magna Mater*), imperativele *dorului* românesc tălmăcit atît pe coordonatele sale afective, cît şi pe cele sociale (ca „dorinţă a împlinirii cum se cuvine a zilelor şi lucrurilor omului''), respectul pentru memoria strămoşilor — reprezintă cîteva din constantele esenţiale ale deontologiei folclorice investigate de Vasile Tudor Creţu.

În cursurile sale ţinute în faţa studenţilor, în lucrările publicate, în numeroasele sale comunicări ştiinţifice mult regretatul etnolog a privit întotdeauna folclorul nu numai ca un vast şi fascinant şantier arheologic, ci drept o realitate vie, ce coboară din vremuri de demult şi trece în forme de gîndire şi sensibilitate active, modelînd prezentul şi viitorul unui popor.

Numeroşi studenţi, colegi, prieteni şi etnografi din ţară, pentru care întîlnirile cu folcloristul timişorean şi cu opera sa au însemnat cîştiguri de idei şi îndemnuri creatoare, vor păstra în memorie chipul său luminos, ţinuta sa demnă şi înţelepciunea cu care a păşit dincolo de ultimul prag al vieţii în numele căreia a trudit şi a creat, lăsînd în urma sa o valoroasă operă didactică, socială şi ştiinţifică.

IVAN EVSEEV

BIBLIOGRAFIA

LUCRĂRILOR ŞTIINŢIFICE ALE LUI VASILE TUDOR CREŢU

I. **Cărţi**:

1. *Ethosul folcloric — sistem deschis*, Timişoara, Editura Facla, 1980, 220 p.
2. *Existenţa ca întemeiere. Perspectivă etnologică*, Timişoara, Editura Facla, 1988, 159 p.

II. **Studii şi articole**:

1. *Mitul „marelui drum" în cîntecele ceremoniale de petrecut în Banat*, în *Folclor literar*, vol. II, Tipografia Universităţii din Timişoara, 1968, p. 269 — 275.
2. *Homo ludens — din perspectiva folclorului românesc*, în „Orizont", anul XXIV (1973), nr. 23 (276), p. 4.
3. *Emil Petrovici — folclorist*, în „Orizont", anul XXV (1974), nr. 22 (326), p. 3.
4. *Structura şi rădăcinile istorice ale basmului fantastic în accepţia lui V. I. Propp*, în „Orizont", anul XXV (1974), nr. 5 (309), p. 6.
5. *Omul sadovenian*, în „Orizont", anul XXVI (1975), nr. 41 (398), p. 3.
6. *Accente etnologice în opera filosofică a lui Vasile Conta*, în „Orizont", anul XXVI (1975), nr. 50 (407), p. 5.
7. *Anonimatul lui Brâncuşi*, în „Orizont", anul XXVII (1976), nr. 7 (417), p. 2.
8. *Un precursor de prestigiu al etnologiei; Dimitrie Cantemir*, în „Orizont", anul XXVII (1976), nr. 13 (425), p. 3.
9. *Conceptul de fantastic, Condiţia fantasticului în cultura populară*, în *Folclor literar*, vol. IV, Tipografia Universităţii din Timişoara, 1977, p. 107 — 120.
10. *Contribuţiile lui Felix Karlinger în domeniul cercetării basmelor*, în *Folclor literar*, vol. IV, Tipografia Universităţii din Timişoara, 1977, p. 308 — 310.
11. *Sugestii antropologice*, în „Orizont", anul XXXVI (1983), nr. 41, p. 5.
12. *Funcţia psiho-socială a comportamentului ceremonial*, în *Folclor literar*, vol. VI, Tipografia Universităţii din Timişoara, 1986, p. 49 — 56.
13. *Categoria obiceiurilor tradiţionale*, în *Folclor literar*, vol. VII, Tipografia Universităţii din Timişoara, 1988, p. 81 — 103.
14. *Profesorul Mihai Pop, octogenar*, în *„Folclor literar"*, vol. VII, Tipografia Universităţii din Timişoara, 1988, p. 5 — 9.

III. **Materiale folclorice culese şi publicate**:

1. Mihai Pop, Gabriel Manolescu, I. I. Popa, V. Creţu, *Din poezia iubirii*, în *Folclor literar*, vol. II, Tipografia Universităţii din Timişoara, 1968, p. 451 — 468.
2. Gabriel Manolescu, Vasile Creţu, *Ciclul lui Păcală*, în *Folclor literar*, vol. III, 1972, p. 275 — 295.

3. *Cîntece ceremoniale de nuntă din Banat*, în *Folclor literar*, vol. IV, 1977, p. 264 — 268.
4. *Un străvechi arhetip narativ („Cazania ţiganilor”)*, în *Folclor literar*, vol. VI, 1985, p. 185 — 192.
5. *Colinde din zona Făgetului*, în *Folclor literar*, vol. VII, 1988, p. 305 — 324.

IV. **Filme etnologice** (realizate în colaborare cu Sandu Dragoş, Filmoteca Universităţii din Timişoara):

1. *Structura obiceiurilor familiale*, 1969—1970, a/n, 16 mm, 12 min.;
2. *Manifestări ludice cu substrat simbolic în folclorul obiceiurilor de iarnă*, 1972, a/n, 16 mm, 14 min.;
3. *Un străvechi rit agrar. Praznicul: structură şi semnificaţii*, 1974, a/n, 16 mm, 12 min.;
4. *Practici ceremoniale la semănatul grîului*, 1975, a/n, 16 mm, 10 min.;
5. *Semnificaţia motivelor geometrice în portul popular din Banat*, 1974, color, 16mm, 12 min.;
6. *Jocuri de priveghi*, 1976, a/n, 16 mm, 15 min.;
7. *Obiceiul colindatului laic — azi*, 1976, a/n, 16 mm, 24 min.;
8. *Tendinţe şi restructurări ideatice în folclorul contemporan*, 1978, a/n, 16 mm, 10 min.;
9. *Ceremonialul nunţii în Banat*, 1979, color, 16 mm, 36 min.

SABINA CORNELIA STROESCU

(1912 — 1989)

În ziua de 3 mai 1989 s-a stins din viață Sabina Cornelia Stroescu, una dintre cele mai distinse folcloriste române, care și-a dedicat întreaga viață profesiunii pe care a slujit-o cu credință pînă în ultimele clipe.

Sabina Cornelia Stroescu s-a născut la 25 martie 1912 la Tîrgoviște. A făcut școala primară și liceul între anii 1918 și 1930 în localitate, urmînd apoi cursurile universitare la Facultatea de Litere și Filozofie din București, între anii 1930 și 1934. După absolvirea facultății a funcționat, pe rînd, ca asistent suplinitor la catedra de dialectologie și folclor romanic a Universității din București (1934 — 1938), apoi ca asistent universitar la catedra de istoria literaturii române vechi pînă în anul 1947, fiind apoi numită șef de lucrări la catedra de literatura română modernă a Facultății de Filologie din București, unde a funcționat pînă în anul 1953. Din anul 1953 și pînă la pensionarea sa, în 1970, a lucrat ca cercetător științific la Institutul de Etnografie și Folclor, dedicîndu-și întreaga activitate studierii prozei populare românești.

Crescută la școala lui I. A. Candrea și Ov. Densusianu, S.C. Stroescu și-a format o solidă pregătire intelectuală de filolog și folclorist, care a ajutat-o în studierea și înțelegerea culturii populare orale.

Pentru alcătuirea tipologiei snoavelor — lucrare realizată sub conducerea lui Ov. Bîrlea, în cadrul Institutului de Etnografie și Folclor — S. C. Stroescu a depus un efort substanțial prin parcurgerea unui material imens tipărit, cuprinzînd texte de snoavă apărute în diverse publicații între anii 1830 și 1940. S-au adăugat la acestea și variantele existente în fondul de manuscrise al Bibliotecii Academiei R. S. România, precum și cele aflate în arhivele de folclor din București și din țară, respectiv din Arhiva de folclor a Institutului de Etnografie și Folclor din București, din Arhiva de folclor din Cluj-Napoca, din fondul Bibliotecii Astra din Sibiu. A urmat etapa de clasificare și tipologizare a acestui imens corpus al snoavei populare românești, premergătoare alcătuirii lucrării fundamentale în domeniu : *Tipologia snoavei populare românești*. Materialul încorporat în această sinteză cuprinde 6029 de tipuri de snoavă și 201 tipuri de glume, iar variantele se ridică la impresionantul număr de 6084.

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 6, p. 699—601, București, 1989

Sistemul de tipologie a urmat, în cea mai mare măsură, pe acela elaborat de D. Caracostea la studierea baladei, fiind apoi extins și la poezie. Principiul de clasificare a avut în vedere personajele snoavei și relațiile lor sociale. Materialul a fost sistematizat în șase mari grupe : relații sociale, relații de familie, deficiențe psihologice, defecte fiziologice, snoave privitoare la armată, glume.

În anul 1969 a apărut, sub egida Editurii Academiei R. S. România, *Tipologia bibliografică a snoavelor populare românești*, în limba franceză (S. C. Stroescu, *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, vol. I, II), devenind un instrument de lucru absolut necesar oricărui cercetător ori iubitor al snoavei populare.

Pentru a oferi o mai mare deschidere acestei lucrări de interes național, autoarea și-a îndreptat ulterior toate eforturile sale în vederea publicării, de astă dată în limba română, a acestui valoros corpus. Rod al unei munci migăloase întreprinsă cu meticulozitate și seriozitate, *Snoava populară românească*, apărută în anul 1984 la Editura Minerva, a fost gîndită de S. C. Stroescu ca un corpus antologic al snoavelor populare românești, oferindu-se spre exemplificare textul integral al variantei celei mai reprezentative a fiecărui tip în parte. Pînă în prezent, din această serie de volume integrate în marele corpus al snoavei românești au apărut trei volume, al patrulea fiind în curs de apariție.

În felul acesta, prin efortul de o viață al S. C. Stroescu s-a realizat o lucrare de referință pentru această categorie narativă.

Preocupările S. C. Stroescu s-au întregit prin publicarea mai multor ediții antologice de snoave și basme populare. Astfel au apărut antologiile : *Nevasta cea isteață. Snoave populare românești*. Ediție îngrijită de S. C. Stroescu cu prefață de Ov. Bîrlea (București, Editura Minerva, 1971) și *Păcală. Snoave populare și prelucrări*, București, Editura Minerva, 1975, iar pentru copii autoarea a editat *Basmele românilor*, apărută în Editura I. Creangă, vol. I, 1984, vol. II, 1987.

A colaborat cu Iordan Datcu la editarea *Dicționarului folcloriștilor. Folclorul literar românesc*, apărut la Editura Științifică și Enciclopedică în 1979.

Paralel cu această activitate a făcut parte din colectivul științific care a colaborat la reeditarea *Bibliei de la București* a lui Șerban Cantacuzino, care s-a publicat în 1988, la 300 de ani de la apariția sa. Colaborarea în cadrul acestui colectiv a constituit o continuare a unor preocupări filologice mai vechi ale sale, pe care și le-a materializat încă din perioada cînd a funcționat ca asistent universitar la catedra de literatura română veche. Atunci ea a transcris din chirilică *Divanul* lui D. Cantemir.

S. C. Stroescu a considerat colaborarea sa la publicarea *Bibliei de la București* ca un gest patriotic, contribuind în acest fel la realizarea unui act cultural de prestigiu.

De la S. C. Stroescu am învățat ce înseamnă dăruire și pasiune profesională. A muncit pînă în ultimele clipe de viață cu dorința de a oferi oamenilor acest valoros tezaur care este snoava populară.

S. C. Stroescu a fost unul dintre cei mai proeminenți reprezentanți ai generației sale de folcloriști din Institutul de Etnografie și Folclor. Ea a întreținut legături științifice strînse cu numeroși cercetători, folcloriști și etnologi din străinătate, contribuind în acest fel la cunoașterea peste hotare a folclorului românesc.

A fost un om de aleasă cultură, de o mare delicatețe sufletească, discreție și modestie. După pensionare și-a dedicat întreaga activitate elaborării corpusului snoavei populare românești, muncind la selecția și stringerea textelor. Efortul ei a fost imens, căci din cauza suferinței și a bolii, puterile o părăseau treptat. Nu a abdicat pînă în ultimul moment de la acest țel, s-a consumat încet, ca o flacără, pînă la capăt.

S. C. Stroescu rămîne pentru mine, pentru noi toți care am cunoscut-o și prețuit-o, o pildă de dăruire pentru o cauză nobilă, un om care și-a purtat cu demnitate și cinste suferința, nedorind să supere pe nimeni.

O vom păstra în memoria noastră pentru toate aceste calități și nu o vom uita niciodată.

BIBLIOGRAFIE

Povești și legende, ediție îngrijită de S.C.Stroescu, București, Editura Tineretului, 1958 ; *Funcția socială a snoavei în literatura română*, în „Revista de folclor”, anul IV, 1959, nr. 1—2, p. 243—252 ; *Snoava*, în *Istoria literaturii române*, p. 98—101 : *Cu privire la sistemul de clasificare al snoavei populare*, în „Revista de folclor”, anul X, 1965, nr. 6, p. 575—594, ; *Un aspect al literaturii dramatice populare : Drama haiducească „Jianu”*, în „Studii și cercetări de etnografie și artă populară”, București, Muzeul de artă populară al R. S. România, 1965, p. 229—267 ; *La facétie populaire roumaine* (Snoava populară română), în vol. *Aspekte der Volksprosaforschungen in Rumänien/Aspects des recherches sur les narations populaires en Roumanie*, București, Editura Academiei R. S. România, 1969, p. 87—94 ; *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, Bucarest, Edition de l'Academie de la Republique Socialiste de Roumanie, 1969, 2 vol., XXXVIII + 1767 p. ; *Nevasta cea isteață. Snoave populare românești.* Ediție îngrijită de S. C. Stroescu, cu prefață de Ov. Bîrlea, București, Editura Minerva, 1971 ; *Păcală. Snoave populare și prelucrări.* Antologie, București, Editura Minerva, 1975 ; Iordan Datcu, S. C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc*, vol. I, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979 ; *Snoava populară românească.* Ediție critică de S. C. Stroescu, prefață de Mihai-Alex. Canciovici, București, Editura Minerva, vol. I, 1984, vol. II, 1986 vol. III, 1987 ; *Basmele românilor.* Ediție îngrijită de S. C. Stroescu, ilustrații de Done Stan, București, Editura I. Creangă, vol. I, 1984, vol. II, 1987.

MIHAI-ALEXANDRU CANCIOVICI

CALENDAR 1990

IANUARIE

10 ianuarie. A murit Petru Caraman (1980).
14 ianuarie. S-a născut Tony Brill (1910).
15 ianuarie. S-a născut Mihail Eminescu (1850).
20 ianuarie. A murit Atanasie Marian Marienescu (1915).
30 ianuarie. S-a născut Vera Proca Ciortea (1915).

FEBRUARIE

15 februarie. S-a născut Titu Maiorescu (1840).
26 februarie. S-a născut Dumitru Furtună (1890).
27 februarie. A murit A. D. Xenopol (1920).

MARTIE

6 martie. S-a născut Ion Apostol Popescu (1920).
7 martie. S-a născut Petre Cancel (1890).
28 martie. S-a născut Ernest Bernea (1905).
31 martie. S-a născut Gheorghe Pavelescu (1915).

APRILIE

1 aprilie. S-a născut G. Baiculescu (1900).
4 aprilie. A murit Dimitrie Teleor (1920).
5 aprilie. A murit Mathias Friedwagner (1940).
17 aprilie. S-a născut Ion Oprișan (1940).
20 aprilie. S-a născut C. S. Nicolăescu-Plopșor (1900).

MAI

3 mai. S-a născut Corneliu Bărbulescu (1915).
3 mai. S-a născut Virgil Medan (1930).
15 mai. S-a născut Alexandru Dobre (1940).

IUNIE

27 iunie. S-a născut Marin Georgescu (1890).

IULIE

2 iulie. S-a născut D. D. Stancu (1915).
8 iulie. S-a născut Achim Stoia (1910).
20 iulie. S-a născut Pavel Ciobanu (1940).

AUGUST

20 august. A murit G. Dem. Teodorescu (1900).
22 august. A murit Vasile Alecsandri (1890).
24 august. S-a născut Ilarion Cocișiu (1910).

SEPTEMBRIE

2/15 septembrie. A murit Aron Densuşianu (1900).

OCTOMBRIE

17 octombrie. S-a născut Alexandru Dima (1905).
20 octombrie. S-a născut Ghizela Suliţeanu (1920).
26 octombrie. S-a născut Adrian Fochi (1920).

NOIEMBRIE

18 noiembrie. S-a născut Elisabeta Moldoveanu Nestor (1920).
27 spre 28 noiembrie. A fost asasinat Nicolae Iorga (1940).

DECEMBRIE

16 decembrie. S-a născut Valer Butură (1910).
20 decembrie. S-a născut Titus Cergău (1900).

Întocmit de IORDAN DATCU

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám: ______________

SN- XF 1172

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Codrul — motiv poetic fundamental în folclorul și în literatura noastră națională
- Ritmul percutat autonom — un sistem distinct al ritmicii populare românești
- Plantele în obiceiurile și credințele mărginenilor
- Obținerea coloranților organici din reprezentanți ai regnului vegetal din flora locală și utilizarea lor în diferite îndeletniciri tehnico-artistice, la poporul român. Observații cu privire la materia primă folosită
- Marginalii la istoria folcloristicii românești. Opt decenii de știință și umanitate oglindite în arhiva epistolară „Ioan R. Nicola"
- Din activitatea cercetărilor de teren de la Porțile de Fier, 1967—1971
- Cea dintîi ediție integrală a basmelor culese de D. Stăncescu
- Cărțile populare — expresii ale etniei românești
- Ceramica nesmălțuită din România
- Apa „de la vale" între simbol și utilitate
- Sentimentul continuității în cultura populară românească
- Geneza și evoluția dansului de perechi în spațiul folcloric transilvănean
- Poetica textelor de rit funebru
- O valoroasă culegere de folclor din 1865
- Contribuția lui S. Fl. Marian la cunoașterea basmelor cu animale

ISSN 0034—8198

Rev. etn. folc., tom 34, nr. 6, p. 515—602, București, 1989

I.P. INFORMAȚIA c. 1667

43 407

Lei 30